# هذا العدد

لئن كان الشعر والمسرح قديمين قدم التاريخ فان الرواية لم تظهر الا مع تقدم الطباعة ، وذلك لان الرواية تقرأ ، اما الشعر فينشد ، وأما المسرح فيمثل . بل ويمكن الذهاب الى ان تفجر البخار ، وهو ما احدث ثورة في الطباعة ، كان العامل الاساسي في ارتقاء حركة الرواية في أوروبا اولا ، ثم في العالم بعد ذلك . وربما كان الفيلسوف الالماني فريدرك هيغل محقا حين اعلن ما فحواه ان الرواية ستكون « ملحمة البورجوازية » . ولم تكن كلمة هيغل هذه نبوءة بقدر ما كانت استيعابا للواقع ، اذ كانت حركة الرواية آخذة بالازدهار منذ القرن الثامن عشر ، وهو القرن الذي شهد نتاج فيلدنغ وروسو وفولتير وسواهم .

بيد ان القرن التاسع عشر ، هذا العصر الذهبي للعقل البشري ، هو الحاضنة الزمنية الاولى للرواية السامية . ففي الاثنائه ، واثر موت هيغل ، بزغ نجم جبار في عالم الرواية . انه بلزاك الذي اراه الاب الاول لحركة الحداثة الروائية ، بلزاك الذي عده انجلز معلمه الاول . وربما كان غوغول الروسي ندا حقيقيا لذلك الفرنسي الفذ ، كما انه لا يجوز اهمال ستندال ، مؤسس الخط الواقعي الاجتماعي في الرواية العالمية .

وما ان انتصف القرن حتى كانت الرواية ايقاعا ثقافيا ينافس المسرح والشعر ويحتل مكان الصدارة في أوروبا . وابتداء من هذه البرهة اخذ اسم دستويفسكي العظيم ينتشر في العالم متجاوزا الحدود واللغات والاجناس البشرية . وبينما اصبح المسرح عاجزا من افراز اسماء مثل شكسبير وغوته وراسين ، فقد استطاعت الرواية ان تسد هذه الثغرة باسماء مثل دستويفسكي وفلوبير وتولستوي ، وكذلك تورجينيف واميل زولا وسواهم .

ومع أواخر القرن ، او عند الانتقال الى القرن العشرين ، لم تعد روسيا هي المعقل الاول للرواية ، ولا حتى فرنسا ، بل انتقلت الان الى اللغة الانجليزية التي خرجت افذاذ الرواية في القرن العشرين . وربما امكن القول بان امريكا أصبحت المركز الاول لحركة الرواية منذ اواخر القرن المنصرم ، مع احتفاظ اللغة الالمانية واللغة الفرنسية بمركز مرموق فعلا . لقد كان توماس مان، وكافكا الى حد ما ، برهة كبيرة في الرواية الاوروبية . اما بروست ( الفرنسي ) فهو بحق أكبر ورثة دستويفسكي .

واذا ماانتقلنا الى العالم الانجلوسكسوني لوجدنا اللغة الانجليزية تفتقر في القرن التاسع عشر ، او حتى اخرياته على الاقل، الى الاسماء الشامخة في عالم الرواية، اذ يعسر ان نقارن تشارلز دكنز باي من عمالقة الرواية الفرنسيين او الروس . بيد ان تسعينات ذلك القرن قد شهدت ارتقاء اسمين

جبارين في عالم الرواية ، اولهما الامريكي هنري جيمس ، الذي اراه من اجود منظري الرواية ، فضلا عن انه من عمالقتها ، وثانيهما جوزف كونرد ، البولوني الحاصل على الجنسية البريطانية .

غير ان الرواية الانجلوسكسونية قد انجزت وثبة صارخة في مرحلة ما بين الحربين العالميتين . ففي بريطانيا لمع اسمان كبيران حقا اولهما ايرلندي ، جيمس جويس ، الذي يعد رأس مدرسة قائمة بذاتها ، وثانيهما انجليزي ، د. هـ. لورنس الذي استطاع ان يجعل من الجنس ، وربما لاول مرة في تاريخ الرواية ،موضوعا اساسيا لها . واما في الولايات المتحدة فقد كانت القفزة الفنية : فوكنر وشتاينبك .

والان ، وبعد مائتي سنة من الجهود الروائية الجادة ، لماذا لم تعد تظهر بمثل هذه الاسماء ؟

يمكن القول بان العقل الغربي قد سئم الجد . لقد اعطى كثيرا . اعطى بحيث لم يعد في وسعه ان يتجاوز منجزاته . وهذا لا يصدق على مضمار الرواية وحدها ، بل هو يصدق على المسرح والشعر والفلسفة كذلك ، وربما على الموسيقى والرسم والنحت . والغريب ان علما ما يزال بكرا كعلم النفس لم يبرز اي اسم مشهور بعد وفاة الجيل الاول ، جيل الرواد ، جيل فرويد ويونغ وآدلر وسواهم . فهل كان تضخم الانتاج المادي ، الذي قفز قفزة هائلة بعد الحرب العالمية الثانية ، وكذلك التضخم النقدي،وسيطرة الحضارة المادية الاستهلاكية على الغرب ومعظم العالم الثالث هل كانت هذه العوامل جملة في اصل الافلاس الفكري الذي تعيشه البشرية اليوم ؟ ام ان الاهتمام برفع القدرة الانتاجية للمجتمعات قد جعل من الفكر النظري ــ بما فيه الادب جملة ــ شيئا زائدا عن الحاجة ونتاجا لا يسد نفقات انتاجية ؟

ولئن كان الامر في الغرب على هذا النحو فما بال الشعوب الناهضة ؟ ما مبرر قصورها في المجالات النظرية والادبية ؟

* * *

والان ، تصدر مجلة « الاداب الاجنبية » عددا خاصا بالرواية العالمية ، وذلك ضمن نطاق جهودها الرامية الى تعريف القارىء العربي على المنجزات الكبرى للادب العالمي . وقد حاولت المجلة ما وسعها الجهد ، وضمن امكانياتها المحدودة ، ان تغطي اكبر مساحة روائية يمكن لعدد واحد محدود الصفحات ان يغطيها . وبسبب من ضيق المجال فقد ظل هناك مدى روائي عالمي طويل لم يتطرق اليه العدد الراهن قط . ولعل النقص الاساسي في العدد انه لم يتعامل مع حركة الرواية في العالم الثالث ، الرواية الزنجية ، والرواية اللاتينية المتقدمة ، والرواية الهندية وكذلك الصينية . اما حركة الرواية في اوروبا وبخاصة الرواية الجديدة فان القارىء العربي قد يكون على اطلاع عليها ودراية ببعض اعلامها ، ولهذا فان ما لم يعرض اليه العدد منها لا يعد مأخذا كبيرا .

وعلى اية حال ، ان الجهد الذي بذله المترجمون في سبيل اخراج هذا العدد هو كل ما كان بوسع المجلة ان تقدمه ضمن اطار امكانياتها المحدودة .

**هيئة التحرير**

# حول الاتجاه الاجتماعي في الرواية الأميركيّة المعاصرة

اعداد: د. حسام الخطيب

## مدخل :

مساء الاربعاء في ٢٩ آذار ١٩٧٨ التقى الكاتب الاميركي بيتر بريسكوت *Peter Prescott* في مقر اتحاد الكتاب العرب بدمشق بمجموعة من أعضاء الاتحاد وحدّثهم باللغة الانكليزية عن الاتجاه الراديكالي في الرواية الاميركية المعاصرة ، وتلت هذا الحديث مناقشات غنية تراوحت بين التركيز على الموضوع الرئيسي للبحث وبين تجاهل الموضوع بأكمله واثارة أسئلة جذرية حول الموقف الاميركي من الصراع العربي الاسرائيلي ، وقد تناولت الملاحظات التي قدمها الحاضرون انتقادا لتقصير الاديب الامريكي سواء من ناحية اثارة الموضوعات الاجتماعية والانسانية داخل الولايات المتحدة الاميركية أو من ناحية الاهتمام بآداب الشعوب الاخرى والتفاعل مع الثقافات المختلفة للعالم المعاصر ، وكانت أجوبة برسكوت في معظمها أميل الى الاعتراف بوجود شيء من هذا القبيل من خلال موقف اعتذاري واضح ومع تأكيد على وجود مؤشرات نحو تطورات أفضل في المستقبل القريب .

من هو بريسكوت ؟

ـ ولد في ١٥ تموز سنة ١٩٣٥ في مدينة نيويورك • وترعرع في ( نيو كانان ) في ولاية كوناكتيكيت •

ـ نال الاجازة في الآداب من جامعة هارفرد سنة ١٩٥٧ •

ـ درس في جامعة باريس في العام الجامعي ١٩٥٧ ـ ١٩٥٨ •

ـ خدم في احتياطي الجيش الاميركي من ١٩٥٨ ـ ١٩٦٤ •

ـ عمل في عدد من دور النشر وبدأ عمله في مراجعة الكتب *Book reviewing* في سنة ١٩٦٣ • وعمل في عدد من المجلات وأخيرا استقر به المقام سنة ١٩٧١ في مجلة نيوزويك *Newsweek* حيث يعمل ناقدا للكتب • ثم انه ينشر كذلك في دوريات من مثل : نيويورك تايمز ، واشنطن بوست ، شيكاغو تربيون ، نيو ريببلك وغيرها •

ـ كتب ثلاثة كتب :

١ ـ « عالم لنا » *A World of our own*

وهو ملاحظات عن الحياة والتحصيل في مدرسة اعدادية للصبيان • وقد طبع سنة ١٩٧٠ وأعيد طبعه سنة ١٩٧٢ •

٢ ـ « المسبار » *Souudings*

وهو مجموعة من المعالجات لكتب نقدية معاصرة • وقد طبع في الولايات المتحدة الاميركية عام ١٩٧٢ •

٣ ـ « الخضرة الداكنة » *A Darkening Green*

وهو يعد كتابا رابعا حول قضاء الاحداث في مدينة نيويورك •

وقد عمل بريسكوت في التجمعات النقابية للكتاب وله نشاط بارز في هذا المجال ، وهو الآن نائب رئيس مؤسسة نقابة المؤلفين ·

وقد نال جائزة جورج بولك *George Polk* للنقد عام ١٩٧٨ ·

## ملخص محاضرة برسكوت

### لمحة عن خلفية المشهد الادبي الحالي *

حاول بريسكوت أن يقدم لمحة موجزة عن الاطار الاجتماعي والسياسي الذي انتجت في ظله تلك الروايات الراديكالية التي يعتبرها ممثلة للاتجاه الاجتماعي الجديد في الادب ·

وقد أكد بادىء ذي بدء على أن الكتاب في أميركا وفي الغرب دائما يميلون الى النيل من السلطة والى انتقاد المؤسسة القائمة ، وموقفهم العام هو موقف المتشكك ·

وقد حدثت فورة من التشكك في ستينات هذا القرن بعد سنوات الطمأنينة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية · اذ ساد بعد الحرب مباشرة شعور بالرضى في الولايات المتحدة الاميركية مبني على الاقتناع بأن الخير انتصر على الشر وأن الامور على ما يرام · ولم يدم الامر طويلا اذ سرعان ما ارتفعت أصوات الخيبة والتشاؤم في مطلع الستينات

---

(*) اخذت هذا العرض مباشرة من محاضرة بريسكوت ، وفيما بعد راجعت معه عناوين الكتب واسماء المؤلفين . اما الافكار فاقدمها من خلال فهمي الخاص لما قاله مع تعديلات تتعلق بالصياغة والربط .

اذ بدأ المثقفون يشعرون أن الحكومة قوية أكثر مما ينبغي ، وأن المسؤولين يكذبون ويستغلون ثقة الناس بهم • وقد قامت براهين دامغة أثبتت كذب الحكومة ، من أبرزها مفاجأة طائرات التجسس يوتو U II اذ أن أيزنهاور ، رئيس الولايات المتحدة وقتذاك ، كان ينكر أن هذه الطائرات تقوم برحلات تجسسية منتظمة فوق مناطق مختلفة من العالم منها الاتحاد السوفييتي • وقد أتي البرهان الساطع على كذب الحكومة من السوفييت الذين نجحوا في اسقاط احدى هذه الطائرات ( من على ارتفاع شاهق ) وأسروا طيارها باورز • وأثار هذا الحادث خيبة كبرى في أوساط المثقفين في الولايات المتحدة •

وكذلك بعد الحرب العالمية الثانية كانت التكنولوجيا تزدهر ازدهارا شديدا • وقد تطور بسرعة مذهلة اختراع الآلات والاسمدة وبناء المعامل • وكان ازدهار التكنولوجيا يشير الى أن معظم المشكلات المادية متجهة الى الحل • ولكن ظهر بالتدريج أن التكنولوجيا خدعتنا ، وبدأت المعامل تنشر التلوث ، وتبين أن الاسراف في استعمال الاسمدة تسبب في تسميم التربة بحيث أصبح هناك شك في أن تستطيع التربة انتاج شيء •

وقد نما الشعور لدى الاميركيين بأنهم لا يسيرون في الطريق الصحيح اثر تطور حرب فيتنام • وشعروا أن الحكومة قادتهم الى كابوس مرعب تحت اسم النوايا الطيبة • أفضل مثل للهستريا التي سادت زمن حرب فيتنام ما قاله أحد الضباط لصحفي :

« كان علينا أن ندمر مدينة بنتراي من أجل أن ننقذها » •

ذلكم هو الجو العام الذي أنتج ـ خلال العقدين الاخيرين من السنين ـ

الرواية التي تتجه بشكل أو بآخر اتجاها راديكاليا يمكن تمييزه من خلال سبعة أنماط من رد الفعل على الوضع الاجتماعي ٠

## النوع الاول

## مشكلة التفرد خارج المجتمع

تنتشر لدى كثير من المثقفين فكرة التفرد العملي ، اي امكان أن يعيش الفرد عمليا معيشة متوحدة على هامش المجتمع ، وأن يمارس قيمه الخاصة مع التأكيد على أن هذه القيم لا تتبخر اذا عاش المرء خارج نطاق المجتمع ٠ ان معظم المفكرين الاميركيين ربما يقبلون هذه الفكرة لكن بدأ بعض الادباء يحسون بأن هذا غير ممكن ٠

وربما كان أفضل نموذج لهذه الظاهرة رواية : ( رجل غير مرئي *Invisible Man* ) من تأليف رالف أليسون ( ١٩٥٢ ) ،٠

ان بطل الرواية يعيش محاطا بمرايا من الزجاج الذي يشوه شكله أمام نفسه ٠ والآخرون لا يشاهدونه ولكنه يشاهد نفسه من خلال زوايا مختلفة ٠ وتتضمن هذه الزوايا عدة رموز من شأنها أن توحي بطبيعة احساس الرجل الاسود بنفسه في المجتمع الاميركي ٠ والابيض لا يتجاوب معه ولا يحس بمشكلته ٠ ان البطل يعيش وحده في غرفة تحت الارض ، ومهمته أن يحرك حوالي ثلاثة آلاف زر ليحاول التعامل مع سواده وبالنتيجة ازالة هذا السواد سعيا وراء التكيف مع الرجل الابيض ٠

لقد كان هدف أليسون هو تحريك تفرد الرجل الاسود وغربته باتجاه التكيف مع المجتمع ، مجتمع الرجل الابيض ٠ وكان يقول :

« أحلم بلغة نثرية مرنة وحلوة ، تستطيع أن تعكس البؤس والظلم السائدين في المجتمع ، كذلك أن تبشر بمستقبل أفضل وبخلاص فردي واجتماعي » •

وقد مضى ربع قرن دون أن يستطيع أليسون نشر أية رواية أخرى• وهو عاكف الآن على كتابة رواية جديدة •

## النوع الثاني

### الشعور بانعدام القوة

بعد الحرب العالمية ساد شعور عام بأن الاميركيين بلغوا درجةكبرى من القوة • كانت قوتهم العسكرية والاقتصادية والسياسية تفرض نفسها على الصعيد العالمي • ولكن هذه القوة كانت مجرد مظهر خارجي • والشعور الذي ساد لدى الاميركيين في الستينات هو أنهم ضعاف داخليا • لقد قتل عدد من القادة الاميركيين قبل أن يحققوا شيئا : جون كندي ، وأخوه روبرت ومارتن لوثر كنغ • وساد بنتيجة ذلك شعور بالاضطراب والقلق والافتقار الى القوة • وكانت ذكريات الحرب ما تزال قوية •

ان رواية « التقط اثنين وعشرين *Catch 22* » من تاليف جوزيف هيلر *Joseph Hiller* هي أفضل مثال للشعور بالعجز والخواء •

وتدور الرواية حول مصير طاقم احدى قاذفات القنابل في الحرب العالمية الثانية • ان هؤلاء النفر من الناس يعيشون في توتر متصاعد ، ويبدون عاجزين عن التصرف بمصيرهم •

ويحاول البطل التملص من مهمة الابادة وقذف القنابل ، ولم يكن أمامه سوى وسيلة وحيدة هي اثبات جنونه • ويذهب الى الطبيب ليقنعه بجنونه • ولكن الطبيب يقنعه أن المجانين هم الذين يمارسون الحرب وقذف القنابل وأن جنونه يجب أن يدفعه الى مزيد من ممارسة الحرب ، وبالنتيجة لا تترك له البيروقراطية الاميركية أي عذر • ويعود الى الحرب مغلوبا على أمره •

ان هذه الرواية هي كوميديا سوداء مسلية فيها من الحقيقة الداخلية حول الحرب أكثر من أية رواية أخرى كتبت قبل حرب فيتنام •

## النوع الثالث

## فقدان الثقة بمعيار الخطأ والصواب

في الستينات ظهر شعور قوي باضطراب معايير الخطأ والصواب ، وأخذ الكتاب يعبرون عن حيرتهم ازاء مقياس الصحة والخطأ ، وفقدت الثقة التي كانت راسخة في السابق بأن الانسان يمكن أن يكون مصيبا بشكل مطلق أو مخطئا بشكل مطلق •

وتمثل رواية ( بائع التبغ *Sat - Weed Factor* ) لجون بارث *John Barth* هذا الاضطراب في المعايير • وهي رواية ضخمة شمولية وتعد أطرف رواية كتبت عام ١٩٦٠ • وبطلها انكليزي يهاجر الى أميركا ويأتي الى ماريلاند ، ويحاول أن يتغنى بملحمة حول العالم الجديد وأن ينخرط في صخبه وديناميته ، وأن يحتفظ في الوقت نفسه ببراءته وطهارته وقيمه المستقاة من العالم القديم •

وفي الرواية مئات الشخصيات تظهر وتختفي بين حين وآخر • وفيها هجاء مرّ لعدد كبير من أشكال الكتابة كشعر القرن السابع عشر وأنواع القصص والروايات الجديدة •

## النوع الرابـع

## تحليل الحياة الاميركية

ان أولئك الكتاب الذين تصدوا لتحليل الحياة الاميركية وتقليبها على جوانبها ونقدها يتوخون الصعوبة والتعقيد ، ان كتاباتهم صعبة بعيدة عن البساطة والوضوح • وهم يعرفون ذلك جيدا ، ويقولون انه ليس من السهل الوقوف على دخائل الحياة الاميركية من خلال العرض البسيط والتحليل السهل • وهم يحسبون حساب المنافسة التي تتعرض لها الرواية من خلال وسائل أسهل عملا وأكثر غنى مثل السينما والتلفاز، اذ تستطيع الشاشة الصغيرة اعطاء وصف جميل مغر للمجتمع والطبيعة يصعب على النثر القصصي أن ينافسه ، لذلك تتنكب الرواية طريق الصعوبة لانها تبحث عما لا تستطيع الشاشة تقديمه •

أحسن مثـال لرواية الحيـاة الاميركيـة رواية « مسرات مذنبـة : حيـاة المدينـة *Guilty Pleasurves : City Life* » للكاتب دونالد بارثلمي *Donald Partholmey* •

وتتألف هذه الرواية من مقاطع مختلفة تمثل جوانب الحياة المتعددة: الوسطاء ، البائعون ، رجال الاعمال •••

وتبين الرواية التعقيد الشديد في العلاقات الانسانية من خـلال

الاطار الاجتماعي ، وتثير دائما السؤال في مثل هذا الوضع الاجتماعي الذي لا يمكن السيطرة عليه اطلاقا كيف يمكن أن يتدبر الانسان شؤونه ؟ أن يتجنب عضّ نفسه ؟

ان بارثلمي يدرك تماما المشقة التي يرتبها أسلوبه الصعب على قراء رواياته ٠

« الصعوبة هي في أسلوبي ٠ صعوبة واضحة تماما ٠٠٠ أسلوبي مثل فأر ٠٠٠ المطلوب مصيدة في كل زاوية من أجل التقاط الفأر ٠٠٠ أي لالقاء القبض على المشاهد مفاجأة ٠٠٠ هذه العادة المهلكة لقول كل شيء هي ضرب من العبث ٠٠٠ المطلوب لقطات ، لقطات من هنا وهناك ٠٠٠ القاء قبض مفاجيء باستمرار » ٠

ويعرّف بارثلمي نفسه بأنه اشتراكي ، ويتمنى لو أتى نظام اشتراكي لاميركا ، وان كان يعتقد بصعوبة ذلك ٠ والمشكلة أن الكتاب المبدعين في اميركا يقفون أنفسهم على الابداع الفني وينصرفون الى التجويد والاتقان لارضاء النخبة لا الجماهير ٠ويبدو أنهم يقرّون بصعوبة الجمع بين ذوق النخبة وذوق الجمهور ٠

## النوع الخامس

## ادب التجربة الصحافية

خلال السنوات الخمس عشرة الماضية أصبحت الصحافة شكلا فنيا واعيا لذاته ، ولم تبق مجرد خبر أو نكتة أو تقرير ٠ويسود منذ الستينات شعور لدى الصحفيين الجيدين بأن استهداف الموضوعية الباردة في

الصحافة القديمة وضع عائقا بين الجمهور وبين الحقيقة الاساسية • وعندهم أن الصحافة القديمة تعاني من نقص واضح في الشعور الحي بالامور ، وفي التوتر ، وفي الحيوية ، وفي الحيرة ازاء الحياة • وقد عمدت الصحافة الجديدة الى ادخال نفسها في خضم التجربة ، وتخلى الصحفيون عن دور المراقب الخارجي وأخذوا يحرصون على الاندماج المباشر في التجربة • وأقدم أحدهم مثلا على صبغ بشرته بالاسود حتى يعرف ما يحدث لانسان أسود ، حتى يدرك عمق تجربة الاسود في مجتمع البيض • وقد أدى الاقتناع بمبدأ خوض التجربة الى تغير شديد في العمل الصحافي • وأضحت كلمة الاندماج في كل شيء هي سر المهنة •

وهناك صحفي ذهب ليحقق في جريمة اغتيال أسرة بكاملها ارتكبت في احدى الولايات الاميركية • ووجد نفسه يعيش عدة شهور بين ظهراني المجتمع الذي حدثت فيه الجريمة ، ويندمج مع الناس ويحرص على أن يصبح واحدا منهم حتى يمكنه التوصل الى الحقائق المتعلقة بهذه الجريمة • ولم يحمل في أثناء ذلك ورقة ولا شريط تسجيل حتى لا يزعج الناس أو يخرجهم عن طبيعتهم ، واعتاد أن يختزن كل شيء في ذهنه ، وفي المساء حين يأوي الى بيته كان يسجل كل التفاصيل •

وهناك صحفي رياضي كان عليه أن يروي تجربة فريق رياضي متميز ، فوطن نفسه على أن يكون واحدا من أعضاء الفريق وأنهك جسمه وبذل كل ما يستطيعه حتى أصبح نجما رياضيا ، وبذلك أمكنه أن يكتب عن التجربة من داخلها •

وهناك أمثلة أخرى أشد تعبيرا •

مثلا : الصحفي هنتر تومسون ، كان عليه أن يؤلف كتابا عن

عصابات الدراجات النارية التي اعتاد افرادها أن يقودوا دراجاتهم بسرعة جنونية وأن يرتكبوا من الجرائم ما هدفه ازعاج المجتمع واثارة القلق في أوساطه • وقد انضم اليهم هنتر تومسون وتعلم منهم كل شيء وعاش تجربتهم ، وقد حدث أن هوجم وضرب بسلسلة من العصاة ، وفي النهاية وقع في البلبلة وغدا غير متأكد مما اذا كان يكتب عن هؤلاء أو يعيش حياتهم •

ويسري هذا المبدأ طبعا على حرب فيتنام التي صدرت عن تجربتها المباشرة عدة كتب صحفية •

ان حرب فيتنام هي أتعس تجربة مأساوية مرت بها الولايات المتحدة الاميركية • وهناك فئة من الكتاب والمثقفين والفنانين الطيبين عارضت الحرب منذ نشأتها • ولم تكن حرب فيتنام أول حرب خسرها الاميركيون فحسب ، ولم تكن حرب فيتنام عملا لا لزوم له وحسب ،وانما كانت عملا مأساويا اثار جنونا كبيرا ، وكان تدبيرا مضادا لعقلانية الناس وادراكهم وأخلاقيتهم • وقد اندمج عدد كبير من الصحفيين في الحرب ليذوقوا بأنفسهم طعم الحرب ونكهتها وليكتووا بجوها وأحداثها ونفسيتها ومعاناتها ، وقدم هؤلاء كتبا ممتازة ، ومن بين هذه الكتب :

الكتاب الاول : « م» *M.* تأليف جون ساك *John Sack* وقد صدر هذا الكتاب سنة ١٩٦٦ • ويحمل الكتاب عنوانا له الحرف « م » وهو رمز سرية من الجنود تدربت على حرب المشاة • ويقدم لنا أعضاء هذه السرية بوصفهم مجموعة من المثقفين الذين يستعملون عقولهم لاعطاء مسوغ للحرب الشرسة التي يخوضونها • فواحد منهم مثلا يعتقد انه ينفذ مشيئة الله • وآخر ضابط يؤمن بحرق كل المدن والقرى

الفيتنامية لكي يجبر ( الفيتكونغ ) على اعادة بنائها والانشغال عن الحرب ·

وهكذا يعطي كل منهم سببا للحرب خارجا عن الموضوع ·

**الكتاب الثاني : رسائل اخبارية** *Dispatches*

**تاليف مايكل هير** *Michael Herr*

وموضوع الكتاب جنون الحرب · ويصف الكتاب ببلاغة عالم الحرب الآخر من خلال الناس المشاركين فعليا في الحرب بكل ما تنطوي عليه آراؤهم من قصر نظر وتحزب وبلبلة في الاحكام ·

وكان على المؤلف أن يقتل بقدر ما يستطيع لكي يحمي نفسه ويعيش التجربة في أقسى حالاتها · وهو يعطي صورا مرعبة عن الاحوال التي يوجد فيها الجنود مقتولين من كلا الطرفين ، ومن أغرب هذه الصور حالة مجموعة من القتلى غرس كل منهم أسنانه في رقبة الآخر · وهناك جنود قتلى يصطحبون معهم رسائل مفتوحة الى الزوجات أو الابناء كتبت احتياطا لترسل في حالة الموت ·

ويعطي كتاب مايكل هير انطباعا بأن كتب الحرب ، مثل كل الكتب المتعلقة بالموضوعات الراديكالية ، تقود الانسان الى الاستمرار في الكلام ورواية الحوادث مرة بعد أخرى · شأنها في ذلك شأن ( الملاح القديم ) في قصيدة كولردج المشهورة ·

وهناك كتب أخرى اهتمت بوصف كيفية تورط الحكومة الاميركية في الحرب ومنها :

« الافضل والاكثر تألقا » *The Best and the Brightest*

تأليف دافيد هلبر ستام *David Halberstam*

وبعض هذه الكتب عني بتتبع ما حدث لفيتنام في اطار من ابراز تاريخ فيتنام وثقافتها ، ومن هذه الكتب : نار في البحيرة *Fire in the Lake*

تأليف الكاتبة فرانسيس فيتزجرالد *Frances Fitzgerald*

ويؤكد الكتاب على أن حرب أهل فيتنام كانت ثورة من أجل الوحدة وأن حرب الاميركيين كانت تدميرا لحضارتهم .

## النوع السادس

## ثورة الاقلية ضد المجتمع الاميركي

ظهرت في الروايات الرادبكالية حركة سوداء مختلفة عن اتجـــاه أليسون في بحثه عن حل فردي قائم على تزوير الشخصية . وبدأ في هذه الحركة تصميم السود والاقليات الاخرى على ألا يسمحوا لظروفهـــم القسية أن تبقى في الظل . لذلك قاموا بحملة ( كتابة سوداء ) ، وطوروا لانفسهم لغة لا تهدف الى كشف الحقيقة بل ربما الى دفع الناس بعيدا عن الحقيقة . ذلك لان هذه اللغة هدفت الى الايهام بقيام ثورة سوداء من شأنها أن تستمر الى أن يتحقق الانتصار على الاضطهاد والظلم والظروف القاسية . وبالطبع هذا غير ممكن في ظل الاوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة في لولايات المتحدة . وبما أنه لا مجال لثورة حقيقية فقد انصرفت هذه الروايات الى التشكيك في وجود عقل عند الابيض وفي

بث الكرامة ضده ، وفي المطالبة بضربه وطعنه حيثما ثقفه الاسود ٠ ان هذه الكتب تضع القارىء في جو وهمي من وجود حركة ضد الابيض ٠

من هذه الكتب :

رسائل السجن *Soledad Brother*

لجورج جاكسون *George Jackson*

ان جاكسون قضى حياته كلها في السجن ولم يتح له أن يعرف كيف تجري الحياة خارج السجن ٠ وفي مختلف البلاد كتب أدب السجن أناس نضجوا قبل أن يدخلوا لسجن ولذلك عرفوا الفرق بين الحياتين ٠ أما ما يحدث في أميركا فهو أن أغلب المساجين من السود يدخلون السجن مبكرين جدا ويقضون نحبهم في السجن دون أن تتاح لهم المقارنة ٠

وأغرب ما في قضية جاكسون أنه لا يتبين لماذا دخل السجن ٠

( طوال حياتي فعلت ما شئت فعله ٠ فهل هذا يفسر لماذا أودعت السجن ؟ ) ٠

وهذا كلام له خبيء في طبيعة المجتمع الاميركي ٠ اذ يزعم هذا المجتمع انه يعطي كل انسان الحق في أن يفعل ما يشاء ( تقديس الحرية الفردية ) ، وهذا الفتى الاسود لا يفهم لماذا يسجن حين يفعل ما يشاء أن يفعله ٠

ويدرك جاكسون أنه لا يستطيع أن يخرج من السجن الا اذا تخلى عن فعل ما يشاء فعله والا اذا أذل نفسه ٠ ولذلك يفضل أن يظل كريما وأن يظل في السجن ٠

## النوع السابع

## أدب الحركة النسائية

منذ عشر سنين قررت بعض النسوة ألا يسمحن لمجتمع الرجال أن يحدد لهن كينونتهن ودورهن في الحياة ・ قررن أن يعرفن انفسهن بانفسهن ・ قررن الخروج من أحضان الرجال ومطابخهم ومخادعهم ・ قررن خوض الحياة وكسب الرزق بأجر مساو واحترام مساو للرجل ・ وطلبن الى الرجال أن يشاركوا في تربية الاطفال وأن يذهبوا الى المطبخ وأن ينظفوا الاطفال ・

وقد نجم عن هذه الحركة نوعان من الادب الروائي :

أولهما نوع جيد يتمثل ي أدب معقول حساس ذكي ، خال من الاثارة الجنسية يحمل نظرة جديدة الى العلاقات الانسانية ・ ويبنى على تحديد وظائف الراشدين من كلا الجنسين وتطلعاتهم وتسلياتهم ومتعهم ・

وثانيهما : أدب مهووس بمعاداة الرجال ・

والمرأة في مثل هذا النوع من الادب ليست مراقبة سلبية ، انها محاربة عصابات ( غوار ) ، تقاتل ضد العدوان ، عداون الابوين ، عدوان الذكور ، وكذلك تقاتل النساء اللواتي نكصن عن الالتحاق بالحركة النصالية للمرأة ・ وهناك حرب أخرى داخل ذوات هؤلاء النسوة هي الحرب ضد الماضي الخاص لكل واحدة منهن ، ماضي الخضوع للذكر ・

وبالطبع يعمد هذا الادب الى تحديد الدور الجديد للمرأة بمنتهى الحدة ・

ويمكن أن نذكر مثالا للنوع الاول رواية .

محبون وطغاة *Lovers and Jyrants*

تأليف فرانسيس غراي *Franscine Gray*

وتتصف هذه الرواية بالنضج والحكمة .

أما مثال النوع الثاني فيمكن أن يكون رواية :

عذراء *Ma·den*

تأليف سينثيا بوكنان *Cynth·a Buchunan*

وتفتقر هذه الرواية الى الافق الانساني .

وبوجه عام يمكن اعتبار أفضل ما حققه أدب الحركة النسائية هو التوازن اللطيف بين الهجاء والعاطفة ، والايحاء بالشعور بالوحدة وبالضعف .

ان أدب الحركة النسائية يأخذ على التاريخ أنه خاص بالرجال ، وأن النساء لا يظهرن في الروايات والتاريخ الا من خلال الملكات المعدودات ، وبنات الهوى وبعض النماذج النسائية التي أتت خروجا عن القاعدة . ومن هنا كانت المطالبة باعادة كتابة تاريخ المرأة ودورها .

وهناك عزم واضح على تغيير الحاضر والتخلي عن الماضي ، والبحث عم يجب فعله بصرف النظر عما كان سائدا في الازمنة السالفة .

## خاتمـــة

الادب في المجتمع الاميركي والغربي عامة يميل دائما الى أن يقول لا للمجتمع ·

ولكن هذا الرفض يبقى في اطار التشكك والنقد وليس في الولايات المتحدة الآن ، ولم يكن في السابق ، تفكير اجتماعي تقدمي في الادب · بل ان معظم الادباء المبدعين كانوا رجعيين اجتماعيين ، وقد كتب هؤلاء أجمل الشعر من مثل ت· س· اليوت وازرا باوند ·

والسؤال يبقى أبدا : هل يمكن تقديم كتاب جيد اجتماعيا وجيد فنيا أم أن الحسنين لا يجتمعان ؟ *

---

(*) من الواضح ان الروايات التي ذكرها بريسكوت بعيدة نوعا ما عن مفهومات الراديكالية والاتجاه الاجتماعي . وأسوأ ما فيها أن موقف الاحتجاج الذي تنبثق منه هو مجرد صراخ في واد ، غير هادف ، وغير مستند الى تحليل موضوعي أو نظرة شاملة أو أفق انساني .

# الكتابة القصصية الجديدة في بريطانيا عام ١٩٧٢

ف . م . كونا • ترجمة : محمود فلاحة

يدل ج . G (دار نشر ويدنفيلد ونيكولسن ، ٢٫٥ جنيه استرليني)، وهو الكتاب الجديد لجون برجر *John Berger*، على أن الرواية الانكليزية المعاصرة يمكن أن تصبح تجريبية أحيانا ، فتبتعد عن السرد الطولاني وتتبنى اسلوبا يشد العلائق في الحيّز المكاني أكثر مما يشدها في المدى الزماني ، (ولنستشهد بتعليق واحد فقط من التعليقات العديدة في الكتاب على نيات الكاتب نفسها) : « ان الزمن لا يقاس بالارقام على ميناء الساعة بل بمدى تحقق امكانياتنا المدركة ، أي أنه نتاج لوعي الانساني أكثر مما هو حقيقة خارجية . وقد كتب العديد من الروايات الحديثة على أساس هذا المفهوم للزمن ، ولكن لم يطبق هذه الفكرة أي كاتب عصري تطبيقا تاما لا يتفق وقواعد النقد مثلما فعل جون برجر ، فكانت النتيجة حقيقة فهمية غير درامية وسكونية جامدة تقريبا . ومع أن الاسلوب النابض بالحياة الدون جواني لبطل القصة بمت بصلة ضمنية ، لا صريحة ، لسلسلة من الحوادث التاريخية

المتفجرة مثل أحداث سنة ١٨٤٨ ، وغاريبالدي ، واضطرابات ميلان سنة ١٨٩٨ ، وحرب البوير ، وسراجيفو ، والفلاندرز وتريستا .. الا أن معالجة التجربة الانسانية تظل معالجة تاريخية طوال الرواية . ا ن ج . هو ابن تاجر ليفوري *Livornese* [١] يدعى لابستيا *La Bestia* ، يحب النساء ويزورهن عندما يكون أزواجهن متغيبين عن بيوتهم ، من خليلة له انكليزية اعتنقت بعد تحررها الجنسي المذهب القابي وتركت تعليم ابنها الى بعض أبناء عمومتها الانكليز . وفيما بعد يسافر ج. ، وقد ورث القدرة الجنسية التي تمتع بها والده ، الى ايطاليا ، وقابل أباه . وما بين مغامراته على أطراف الحياة المثيرة ، مثل محاولته الطيران عبر جبال الالب وتورطه في التجسس تحوّل الى شكل من المداوين الجنسيين للسيدات اللواتي غرقن في الحلم الرأسمالي ــ البورجوازي . وقد قوطع السرد والتصوير وعرض الظواهر والمنطق والمقالية، وهي أمور واضحة في الكتاب كما لو أن موسيل وجيد وروب ــ غريبه قد جمعوا في كاتب واحد .... قوطعت بالرسوم ربما على أمل أنها قد تكون أقل تصحيفا من اللغة .

ان جون برجر كاتب ومعلق بليفزيوني شهير على الفنون المرئية ، لـذا فليس مثيرا للدهشة أن يكون طموحه الرئيسي تقريب الادب الى الادراك الجسماني : « انه الرسم العاري لعصر النهضة الروماني » وقد سار وراء مطمحه هذا دون كلل حتى بات كتابه يعرض طريقة أكثر مما يسرد تجربة ، فيصبح العالم نصا ، نصا من نوع « الحيّز المنطقي » نحدق فيه كما نحدق

---

(١) نسبة الى مدينة ليفورنو *Livorno* ، وهي ميناء على الجزء الشمالي من الساحل الشرقي لايطاليا . ( المترجم )

في الحيز المليء بالرسم . وبهذا المعنى ، وبهذا المعنى فقط أعتقد أن رواية برجر انجاز هام وفريد ازاء اليأس الشكلي الذي كان السمة المميزة للرواية الانكليزية المعاصرة طوال سنوات عديدة .

ان ملفين براغ Melvyn Bragg ، الذي أهلته روايته « الرجل المأجور » The Hired Man للفوز بجائزة القلم الدولية ، كاتب نادر المثيل على الصعيد البريطاني ، فقد كتب روايات وفق تقليد الواقعية الريفية التي تعني أنه ليس واقعيا فقط بل شاعرا ذا عين تتعاطف والاحوال في المناطق الريفية الطبيعية والاناس الذين يتحركون فيها . وروايته « حوش لوتون » Josh Lawton (دار نشر سكرووار بورغ ، ١٫٩٥ جنيه استرليني) هي رواية عن « البراءة المقطعة الى مزق » ، وبطلها يتيم تولى أحد القساوسة تنشئته ويشتغل عاملا في مزرعة يملكها أحد أتباع الكنيسة المنهجية Methodist شديدي التمسك بتعاليم كنيستهم ، ويتزوج من فتاة محلية وسيمة ، ويوطن نفسه على حياة سعيدة قانعة حين وقع المحظور والمحتم وحدثت التصدعات والتشققات في البنيه الاجتماعية والانسانيه . شكلي زوجته التي هربت منه وصديقه الحسود ، فانجذب تدريجيا نحو الهاوية ، وتلت دلك أحداث أغرقته في نوبة من العدالة الشاعرية . وتتطور الاحداث بوتيرة تكاد أن تكون خرافية وبطريقة غير معقدة . أما القارىء الذي هو على استعداد لقبول منطق أحداث الرواية ، الذي يدعمه تدعيما قويا الوصف الشاعري للمكان وللحالة النفسية ، فلن يجد صعوبة في الموافقة على الكلمات الاخيرة في الرواية . « وكان صعبا منع العيون من ذرف الدموع عندما وضع التابوت أخيرا في القبر ، وارتفع صوت الكاهن الشاب الى جانب صوت زفيف الريح وهو يتفوه بالكلمات الاخيرة ، على حين كان التراب يهال قليلا قليلا على خشب

التابوت السندياني ، وأحست النساء بقبعات تمسك حناجرهن وتسدها فأذعـــنّ » •

وهناك كاتب آخر تخصص باستمرار في تطوير فنه الادبي هو جــون برين *John Brain* الذي لاتزال روايته «غرفة في الاعلى» *Room at the Top* المثال البارز على فنه • وقد قدمت روايته الجديدة « ملكة بلــد بعيــد » *The Queen of a Distant Country* ( دار نشــر ميثوين ، ١٫٩٥ جنيــه استرليني ) بالابيــات الشــهيرة من « ســونيتات الــى أورفيــوس » *Sonnets to Orpheus* لريلكه *Rilke* :

« المديح ، ذلك هو

وكمادح وكمبارك

جاء مثل المعدن النفيس

من منجم السكيتين » •

ولكن جون برين ، وعلى خلاف ريلكه ، ألف تمامــا لعالم الترجمة ، يعي النزعة الطبيعية القاسية لعالم الدماغ *Brainland* ، ولكن المرء يحس أن ثمة في أحدث رواية له سمة خاصة ، رمز لها عنوان « بلد بعيد » ، تضيف بعدا شاعريا وروحيا تقريبا للتركيب القائم على النزعة الطبيعية • وتدور هذه الرواية حول كاتب يفهم فنه على أنه تقديس ومديح لعالم الابداع • وحــين يجد ذلك ، في أواسط عمره ، يصبح فنه أكثر ابتعادا عن التجربة ويستدير الى ميراندا التي كانت ذات يوم كاتبة وهي الآن « ملكة » على المجموعــة الادبية الاقليمية في بلدة ساحلية في مقاطعة يوركشــاير حيث أمضى هــو

شبابه . وتستكشف الرواية التوتر القائم بين ميراندا ، الشخص الحقيقي ، وبين الصورة التي رسمها لها هذا المعجب بها طوال سنوات . وهي تستمد كثيرا من أحداثها من عملية استكشاف الذات ، والتي بنيت كموضوعة طباقية *Contrapuntal* غير محددة في البنية ذات النزعة الطبيعية الواثقة الحازمة للكتاب . وهذا ولا ريب ابتعادجديد وواعد عن تقنية برين السابقة والقائمة على الاسود والابيض .

ان ادنا اوبرين *Edna O'Brien* ، مثل جون برين ، روائية تقف في كتابتها على الحد الفاصل ما بين الرواية والسيرة الذاتية ولكن ، بينما كان برين يعيد صياغة المادة الخام لحياته وتشكيلها بلغة طلقة تظهر ادنا اوبرين نزعة متزايدة الى أن تعكس ، بالحاح يأس وبطريقة قسرية ، المادة الخام لحياتها . فروايتها الجديدة ، الليل *Night* ، (دار نشر ويدنفيلد ونيكولسن ، جنيهان استرلينيان ) هي الى حد ما تشرح قلق لتجربة ماضية . فهنالك يأس قائم في وضع امرأة متوسطة العمر تعيش وحيدة في بيت أنيق تعتني مؤقتا به وتستعيد ذكريات طفولتها في مزرعة في كوس *Coose* ، وهنالك يأس في فيض الذكرى الحية في فترة قصيرة من ليلة وحيدة ، وهناك يأس أيضا في الاسلوب نفسه : كوس ، تلك الام العظمى العجوز ، المنحدرة ، المستنقع الماجد ، قرية ، رجال القرية ، نساء القرية ، تفجرات ، القمح شديد النماء ، التخمر ، العفن ، الكلاب ، الجرب ، داء المنطقة ، الاعصاب ، زهر الخطمي ، العجول الرضيعة التي ابتعدت عنها امهاتها فباتت ترضع من سطول بالية ذات حواف مثلمة ثم تأخذ تمرح جذلى في الحقول الصغيرة ، قلة من الاغراب ما عدا عربيا يزيل الماء الازرق من العين والملقين الذين ينكشون حفر البطاطا » . بل ان اليأس ربما يكون جليا حتى في الاهداء : « الى الفتيان »

الذين قد يكونون ابني الكاتبة أو الفتيان الذين تذكرتهم السيدة متوسطة العمر • وتنثل الذكريات باسرع مما تستطيع اللغة أن تستوعب أو تتناول ، كما لو أن بندقية رشاشة نصبت في مكان ووجهت الدماغ ، ونجم عن ذلك أسلوب متقطع ونسيج كثيف من التفصيل الوصفي • وربما يكون هنالك عنوان آخر مناسب للكتاب هو « الدوار » *Vertigo* • لقد كانت مادة الكاتبة هزيلة جدا وذات بعد واحد أساسا ، ولذلك لا تبقى اشراقتها اللغوية أكثر من اظهار ممتع للبراعة •

واذا كان الانطباع الذي يخرج به المرء من قصة ادنا أوبرين هو اللغة فان انطباعه من كتاب مرغريت درابل *Marg aret Drabble* الجديد « سم الابرة *The Need le's Eye* ( دار نشر ويدنفيلد دنيكولسن ، ٢٫٢٥ جنيه استرليني ) هو أنه خيمة راسخة • ولا تشارك في خلق هذا الانطباع الرواية نفسها فقط ، وهي صورة مصغرة اخلاقية واجتماعية ذات أبعاد ملحمية ، بل تسهم فى خلقه أيضا منظور الكاتبة الاخلاقي ولغتها المنمقة نفسها • فبعد أن انفصلت عن زوجها القبرصي الخائن الخصيم قررت السيدة الثرية روز فاسيليو *Rose Vassiliou* أن تتبرع بما في صندوق ادخارها ، وهو مبلغ ٢٠ ألف جنيه استرليني ، لبناء مدرسة في بلد أفريقي ناء وبقيت هي مع أبنائها الثلاثة في منزل قديم في منطقة الاكواخ الرثة شمالي قصر الكسندرا • وهنالك أعجب المحامي سمون كاميش *Simon Camish* بنزاهتها الاخلاقية وبذكائها وتفكيرها العملي ، ولكنهما لم يقيما فيما بينهما علاقة حميمة لا بسبب حاسة انكارهما للذات فقط بل بسبب ادراكهما المتنامي أن روز كانت ، ورغم ما جرى لها ، ترتبط بزوجها السابق ارتباطا أقوى من أن يدركه أحد  وفي هذه الرواية دعي « التهذيب » مرة « بالعاطفة » ، وهي

كلمة يمكن أن تستخدم أيضا لذلك النوع من قدرة الاحتمال التي يستكشفها المرء . أما الاسلوب نفسه ، بتنميقه الدائم ، فيسهم في التصوير الحاذق لعواطف أخلاقية ابكار الذات وحركاتها . على أن ما تفتقر اليه مرغريت درابل هو التهكم والعمق ، وهما سمتان ربما كانتا ستبددان نكهة أخلاقية العصر الفكتوري التي حومت تحويما ملحوظا ، وان كان غير ثقيل ، فوق مادة الكتاب

وتقدم ايفا فيغز Evafiges في روايتها الجديدة ب - (دار نشر فابر وفابر ، جنيهان استرليبيان ) استكشافا حد ممتع للعلاقة بين الحياة وبين فن القصة ، من غير أن تعاني من ذلك النوع من اليأس الشكلي الذي هو بارز ومميز في محاولات الاستكشاف الاخرى . وقد حققت ذلك بأن عبرت ، تعبيرا بسيطا ومسرحيا ، وبشكل عقدة مؤقتة وفي نثر سردي « عادي » ، عن العلاقة ما بين القصاص بول بيرد Paul Beard وبين شخصيته الخيالية ب B أي أن ايفا فيغز تجسد في قصة جيدة على النمط القديم بعض الاشياء التي كثيرا ما رددها الكتاب والنقاد الحديثون عن المسرات والآلام والخطر المعنوي للعيش مع الروايات الخيالية . على أن النقص أو العيب في هذه التقنية هو أن مشكلة الدلالة الكلية تبقى المشكلة الفردية لشخصية واحدة بل ، وكما حدثت ، لشخصية محدودة . ولذلك ، فما قامت به ايفا فيغز هو عمل وسط ما بين كيفية معالجة كافكا من ناحية وغور فيدال Gore Vidal ، الاحداث عهدا ، لمشكلة مماثلة تماما . ولا يستطيع المرء أن يحول دون شعوره أن واحدة من أقوى الموضوعات في الادب قد لطفت ودجنت وجعلت موضوع حكاية عادية متواضعة .

لقد خلف الكاتب الراحل اءم٠ فورستر E.M. Forster عمـلا غـير مطبوع ، ولكن ، وبعد مرور سنوات ثلاث فقط على وفاته لم يعد هذا العمل متوفرا فحسب، ولكنهقدم في المجلدات الرائعة الجميلة لطبعة أبينغر Abinger الدقيقة الجديدة التي ضمت الاعمال الكاملة لفورستر وجمعها بكفاءة كبرى أوليفـر سـتاليبراس Oliver Stallybrase ونشرهـــا ادوارد ارنولــد Edward Arnold • لقد ظهرت روايةموريس Maurice سـنة ١٩٧١ ، وتلتها سنة ١٩٧٢ رواية«هتافان للديمقراطية» Two Cheers for Democracy ( التي نشرت لاول مرة سنة ١٩٥١ وهي الآن المجلد الحادي عشر في الطبعة الجديدة ، ٧٥ر٤ جنيه استرليني ) ومجموعة قصصية غير منشورة هي «الحياة القادمة » The Life to Come ( المجلد الثامن في طبعة أبينغر ، ٥ر٢ جنيـه استرليني ) • وتضم هذه المجموعة كافة القصص القصيرة الكاملة التي كتبها فورستر ، معدا « سيارة الركـاب السـماوية » The Celestial Omnibus أو « اللحظة الخالدة » The Eternal Moment ، وهي تغطي ستة عقـود زمنية ( ١٩٠٣ ــ ١٩٥٧ ) وتمثل كل مرحلة من سيرة فورستر بوصفه كاتبا • وقد ناقش جامع هذه المجموعـة ، في مقدمته القيمة ، خلفية هـذه القصص ودلالتها بالنسبة للتخلي المعروف لفورستر عن كتابة الرواية ، وربما يتساءل قراء فورستر لمَ لمْ تنشر هذه القصص من قبل ؟ ولكن المقدمة تبين أن أربع قصص منها قد رفضها أساسا الجامعون أنفسهم الذين كانوا ينشرون اعماله الاخرى الاولى ، وكان فورستر حييا وغير واثق بنفسه لذا لم يقم بأي شيء من أجل نشرها • أما القصص الاخرى فقد حظـر نشرها ، مثـل موريس ، بسبب موضوعاتها الفاضحة حول الشذوذ الجنسي • والسؤال الذي يثور في الذهن فورا هو هل كان توقف فورستر عن كتابة الرواية بعد « طريق الـى

الهند » *A Passage to India* لانموهبته كانت قد نضبت آنئذ (كما يُعتقد عموما ) ، أو لانه أراد أن يكتب عن حب الشذوذ الجنسي ولم يستطع ذلك في نوع المجتمع الذي عاش فيه ، ولسوء الحظ لا يحتوي المجلد الحالي على أية اجابات عن ذلك أو على أية أسئلة تثير مثل هذه الاجابات ، ولذلك تبقى هذه المشكلة دون حل • ومن الممكن القول الآن ان عبقرية فورستر كانت لا تزال آنئذ حية متقدة الا أن مجتمعه أصابه بالقنوط فقدر عليه ، من ثمة ، أن يكتب اعمالا هزيلة أراد بها فقط ارضاء ذاته • وكذلك يمكن القول ان روح الاثارة قد هجرت فورستر فما عاد يستطيع تجاوز مشكلاته الشخصية كما هي منعكسة في مجموعة قصصه الجديدة والتي تبعث في النفس عموما خيبة الامل ولا ريب ان الجواب النهائي سوف ينتظر ذلك الوقت حين تغدو متوفرة كافة اعمال فورستر غير المطبوعة ، وهذا لن يكون قبل ظهور المجلد الاخير من طبعة أبينغر والتي يقدر أنها ستكون من عشرين مجلدا على الاقل •

ان الخبراء في مواقف الطبقة الوسطى الانكليزية وفي استخداماتها اللغوية سيريدون الالتفات الى الكاتب الراحل ل•ب•هارتلي *L.P. Hartley* وروايته « المجموعات » *The Collectians* ( دار نشر هاملتون ، ١٫٧٥ جنيه استرليني ) • وهي تدور حول شيخ عزب يكره الناس ويخبيء مجموعته القيمة من اللوحات والاعمال الفنية الاخرى كي يتجنب دفع الضرائب • وحين اختفت واحدة بعد الاخرى من هذه اللوحات استأجر كي يحميها ، مخبرا سريا أخذ هو أيضا يسرقها متعاونا مع ابنة أخي الشيخ العزب المصابة بهوس السرقة والتي سرقت الاشياء الاخرى من قبل • ولا ريب أن حبكة هذه الرواية هزيلة فعلا اذا قيست بموهبة هارتلي الشهيرة في عرض الخلق المميز لوجود الطبقة الوسطى وفي خلق نوع من المزاج قريب الشبه بمزاج

العصر الجيمسي *Quasi-Jamesian* •

وللكاتب دوغلاس هيز *Douglas Hayes* رواية جديدة هي الخامسة في سلسلة تشتمل على : « والدي في سدره » *My Father in His Dizzerbell* و « الشاب الخجول » *The Shy Young Man* ، و « حرب ١٩٣٩ » *The War of 1939* ، و « المشمش غدا » *Tomorrow the Apricots* و « مخبأ لاعب » *A Player's Hide* ( دار نشر ماكيملان ، ٥ر٢ جنيه استرليني ) • وبطل هذه الرواية الاخيرة شاب مهووس بالمسرح يعود من الحرب ليغرق نفسه في المسرح الاقليمي وفي مجتمع ما بعد الحرب ، ولغتها البسيطة المباشرة تخلق تأثيرا تراكميا بالواقعية شبيها بتأثير الافلام العادية ، بلونيها الاسود والابيض ، التي ظهرت ما بعد الحرب العالمية الثانية وصورت الحياة في الخمسينات •

أما « عاليا » *High* ، رواية تومس هند *Thowas Hinde* الاولى عن أمريكا ، فقد انبثقت من ملاحظاته بوصفه محاضرا زائرا ، وكانت نوعا من الكتب الادبية الوصفية للاشياء التي يلحظها عموما الاوربيون ذوو الملاحظة القوية والبصيرة النافذة حين يسافرون عبر الاطلسي • ولكن روايته الجديدة ، « عذراء عموما » *Zenerally a Virgin* ( دار نشر هودر وستاوتون ، ٩ر١ جنيه استرليني ) ، كتبت من داخل أميركا وهي استكشاف أكثر دقة من سابقتها للاساطير الاميركية الفعالة • وتدور أحداثها حول فتى وفتاة من خلفية متماثلة ، هي الحياة الريفية في وسط أميركا ، ولكنهما يسيران في طريقين مختلفين حين يصلان الى الحرم الجامعي على الساحل الشرقي للولايات المتحدة ، فعلى حين يصبح جو *jo* مخبرا لادارة التحقيقات الفدرالية *F.B.I.*

تجد الفتاة شري *Sherry* الحل لتوترها الذهني باغراق نفسها في الثقافة السرية المحظورة . ان المادة المعاصرة مبنية على أسطورة لا تزال تتمتع بقدامة القِدم عن العذراء ، التي يجب أن تقدم ضحية للتنين الذي يرعب الارض ، وعن البطل الشاب ذي الأصل المتواضع الذي يحاول ان ينقذها . وتربط هذه الرواية ربطا بارعا ما بين التحليل الاجتماعي وبين المحاولة الادبية لاكتشاف المنطق الحتمي في الوضع الاميركي « الاسطوري » جدا .

« بالطبع لا أهتم يا حبيبي ، بالطبع لا أهتم » . قالت ذلك وهي ترتدي نصف منامته الكتانية وتضع مربى الكرز على قطعة من الخبز المحمص ، ثم أضافت : « سيبهجني أن يكون عندي شخص ما أتحدث اليه حين تكون أنت في لندن » . هذه هي الكلمات الاولى لرواية اليزابيث جين هوارد *Elizabeth Jane Howard* الجديدة « انتهاء فتاة شاذة » *Odd Girl Out* ( دار نشر كيب ، ١٫٩٥ جنيه استرليني ) ، وهي كلمات تأسر على الفور السذاجة العاطفية والوجود الكسول الريفي لارموند كورنهيل *Edmund Cornhill* وزوجته آن *Anne* اللذين قررا دعوة أرابيلا دوويك *Arabella Dawick* ، الجميلة عديمة الاحساس الاخلاقي ، الى بيتهما الخالي من الاطفال . وحين مرت المضاعفات التالية ، مثل عاصفة تعمل على تنقية الجو ، تعود هناءة الزوجين المحببة المؤاتية : « بالطبع أنا أفهم يا عزيزي . وبالطبع أنا لا أهتم كثيرا .. انني واثقة أنني سأفعل الشيء نفسه اذا كان علي أن أقضي أسابيع وحيدة في مكان غريب لا أعرف أحدا فيه » . لقد استكشفت الكاتبة وسبرت ، وبأدق صورة وصقل لغوي ، في روايتها هذه سخريات العلاقات الاجتماعية وتعقيداتها ، فجاءت نوعا من الادب الكلاسيكي في شكل محبب وان كان محدودا .

بنت باميلا هانسفورد جونسون روايتها « صديق العطلة » The Holiday Friend ( دار نشر ماكميلان ، ٢٫٢٥ جنيه استرليني ) على موضوعة تماثل موضوعة رواية « انتهاء فتاة شاذة » ، بيد أن حبكتها أشد اثارة وأكثر يسارية رغم أن تركيبها أقل تعقيدا . فغافين ايستوود Gavin Eastwood وزوجته ، وهما متقدمان في العمر ، وابنهما البالغ من العمر اثنى عشر عاما يمضيان صيفهم الثالث ، على التوالي ، في منتجع بلجيكي صغير على شاطيء البحر حيث انضمت اليهم ، كما لو تم ذلك صدفة ، مليسا Melissa طالبة الفن المفتونة بأستاذها غافين الغافل عما أثاره في تلميذته من مشاعر عاطفية . لقد كان الزوجان رفيقين مع مليسا ، ولكن حين تتضح تماما أسباب وجودها تقع سلسلة من الاحداث ، ويتحول انتباههما عن ولديهما غايلز Giles ، فلم يلحظا ذهابه للقاء شاب محلي مجهول عند الكثبان الرملية .وحين يبحثان عنه يجدانه ميتا وقد التف حبل حول رقبته . لقد كان هذا هو الثمن الذي دفعه غافين ايستوود ثمن سماحه لنفسه بأن تحول انتباهه عن ابنه ، ولو تحويلا قصيرا مترددا ، العواطف المشبوهة لفتاة مراهقة . واذا تذكر المرء أن المؤلفة كتبت أيضا « مقالة غير جوهرية عن حالة اغتيال المراكشيين » AnExtenol Essay on the Moors Murder Case فلن يكون آنئذ حل العقدة في روايتها الجديدة ، المذكورة من قبل ، مفاجأة كبيرة له .

أما المجموعة القصصية القصيرة ، « قصة رجل عزب » The Story of a Non - Marrying Man ( دار نشر كيب ، ١٫٩٥ جنيه استرليني ) ، فتوكد توكيدا تاما السمعة التي تمتعت بها الكاتبة دوريس لسنغ Doris Lessing منذ أن نشرت كتابها « المفكرة الذهبية »

*The Golden Notebook* • وقد كتبت قصص هذه المجموعة ما بين سنتي ١٩٦٣ و ١٩٧٤ ، وهي تتراوح في لهجتها وطابعها بين الخصوصية من ناحية والولاء للجمهور والالتزام به من ناحية أخرى ، كما تتراوح في موضوعاتها ما بين استكشاف الحالات الذهنية الصوفية وبين تحليل طبيعة التورط السياسي ومعضلته الاخلاقية ويمكن ، والى حد بعيد ، اعتبار « اغراء جاك أوركني» *The Temptation of Jack Orkney* خير قصص المجموعة وتكاد أن تكون رواية قصيرة ، وهي تحليل بارع لمشاعر رجل اشتراكي كهل تجاه مشكلتي التوافق الاجتماعي والعدالة الفردية ، وقد يبدو ، في القراءة الاولى ، أن المؤلفة التي تقدم حبكاتها الروائية بالطريقة الرمزية ، مثل قصتها « الاسود ، أوراق الشجر » ، *Lins, Leaues, Roses ....* لا تربطها أية صلة بالمؤلفة التي تكتب نثرا قويا دقيقا مثل قصتها « تقرير عن المدينة المهددة » *Report on the Threatenen City* ، ولكن المرء يفهم في قراءة ثانية أن نثر دوريس لسنغ العادي مضجر بالنسبة للمعنى كعلم الهندسة بالنسبة للاسطورة•

يدعو ألان سيليتو *Alan Sillitoe* كتابه الجديد ، « مادة خام » *Raw Material* ( دار نشر ووهد ألن ، جنيهان استرلينيان ) : « رواية في بعضه ، وسيرة ذاتية في بعضه الآخر ، ولكنه يشكل بمجموعة كتابا ، كتاب قراءة ، ولن التزم بهذه المظاهر الى أن أصل الى نهايته ••• » • وفي نهايته نجد السؤال التالي . « وهكذا ، فلاي شيء هو ؟ ••••• لا بد أن أنهي كتابي بسؤال ، لأن الاسئلة وحدها مقدسة ، وبلحث على الاستفهام عن كل شيء وعدم تلقي أي جواب » • ويبدو أن ثمة التزاما واحدا فقط عبر عنه في هذا الكتاب هو الالترام المرتاب بصوفانية الذهن الانساني وتشككاته • ولكن ، ايستحق هذا الامر لان يكتب كتاب عنه ؟ ربما نعم ! ولكن ليس

على هذه الصورة ، فمبدأ التأليف يقوم على استخدام الالفاظ التي تدل على معانيها أي استخدام الاسلوب الذي يمنح المعنى قوة وحصانة ، وفي هـذه الحالة يعبر عن الصوفانية بالصوفانية وعن التشكك بالتشككات . ويبدو أن كلمات « قرض الشعر والحقيقة » ليست أكثر من غطاء للحالة الذهبية اليائسة التي وجد المؤلف نفسه فيها ، فاذا كان الكتاب تصويرا لمرحلة حرجة في تطور الكاتب فالمرء قد يستطيع ، من ثمة ، أن يرى الغاية منه تمما ، ولكن الكتاب على نقيض ذلك تماما ، فالمؤلف يسأل نفسه : « من أين أبدأ ؟ » . ولكن هذا السؤال يوجه ، وعلى خلاف سؤال أوسكار *Oskar* في كتابه « طبل الصفيح » *The Tin Drum* ، دون أي سبب واضح شخصي أو تاريخي . ان أحد أقصر الفصول يبدأ كما يلي : « الدائرة خط مستقيم لي ، والخط المستقيم هـو دائرة ، ورغبتي تشكل خطا مستقيما ، وأفكري تسير في دائرة » . وهـذا يبدو مثل أن تقلد الايجابية المنطقية دون أن تعني أن تكون كذلك . وقـد تخللت الكتاب موضوعة « الانسان بلا سجايا » ، ولكنها تعالج بصورة جد متجزئة وبدون أية حدية ، فضع القارىء لان من الممكن تماما أنه قد يريد التعاطف مع مشاعر المؤلف ولكنه يجـد فقط أن التلاعب بالتشـككات لا يضيف أي شيء لايضاح التشكك . لقد أبان آلاذ سيليتو في بعض رواياته السـابقة ، ولا سـيما في روايتيه « بداية في الحيـاة » *A Start in Life* و « رحلات في بلاد العـدم » *Travels in Nihilof* ، أن لديه التفـاتة ذهنية روائية حيوية حين تطبق على التجربة المادية ، ولكن حين يلتفت هذا الذهـن نفسه الى المسائل المعنوية المجردة تكون النتيجة ، وكما يبدو ، تفكيرا متخلفا ووصفا مشوشا وهكذا ، فأحدث كتب سيليتو هو محاولة فاشلة لاظهـار

الصورة التي طالما كرسها لنفسه ككاتب ، وهو نفسه يقر : « انني ، على الاقل ، عشت في عتمة الاستمتاع السهلة » .

كان النقاد يسألون انفسهم ، حتى قبل ان ينهي سي•ب•سنو C.P. Snow سلسلته الشهيرة « غربـاء واخوة » Strangers and Brotyers المؤلفة من احدى عشرة رواية ، هل سيكون عمله هذا اكثر أهمية ، ذات يوم ، أبوصفه تاريخا أم أدبا ؟ • وفي حـال روايتـه الجديـدة « الساخطون » The Malcontents ( دار نشر ماكميلان ، ٢٫٢٥ جنيه استرليني ) سيسأل النقاد ، ولا ريب ، هل « الساخطون » عمل أدبي أو كتاب اجتماع أو قصة بوليسية ليس الا ؟ ان ظواهر الامور تشير الى أنها هذه الامور الثلاثة معـا بين دفتي كتاب واحد ، ولكن دون ان تشكل كلا واحـدا أو أن تعتنق واحدا أو آخر من هذه الاحتمالات • والمرء لا يستطيع أن يقرأ الرواية على أنهـا محض رواية لانها في جوهرها ليست فنا روائيا بل ظاهرة كريهة في أواخـر الستينات ، هي ظاهرة الرحمانية Rachnisw • والمرء لايستطيع أن يقرأها كدراسة للرحمانية لان التوكيد ليس على الظاهرة نفسها بل على الاحتجـاج الذي أثارته بين السكان الشباب لبلدة محترمة فيهـا مقر الاسـقف ( وابنة الاسقف متورطة ، مع آخرين ، في خطة سليمة أخلاقيا واجرامية قانونا ) ، كما لا يستطيع أن يقرأها على أنها رواية بوليسية ( رغم أن فيها ما يغري اغـراء شديدا بتقليب الصفحات لايجاد من خان جماعة الثوار وأفشى أسرارها الى الحكومة ) لان المسائل السياسية والاجتماعية المطروحة ذات زخم ومعـان ضمنية رئيسية خاصة بها • فهذا التقلب والتذبذب المثير بين شـتى ضروب

الرواية كان دائما سمة مميزة لعمل سنو ، ولكنه جد واضح في روايته الاخيرة • وربما تكون هذه الظاهرة قد تسببت في الفكرة العامة السائدة بأن سنو ليس كاتبا عظيما بل كاتبا هاما • على أن المرء يستطيع أن يسبغ صفة الاهمية على المؤلف ، في معظم كتبه الاخرى ، بسبب طويل مساهمته هو وجيله في المسائل البريطانية الاساسية ، فقد مسحها سي•ب سنو كما مسح جون بتجمان *John Betjman* الكنائس والبيوت الريفية في بريطانيا ، وان كان هذا الاسباغ لا يقع في حال روايته « الساخطون » • ربما يكون سنو قد حلل تحليلا مقنعا ما يحدث في دهاليز السلطة رغم صعوبة ذلك على معظم الناس ، الا أنه أخفق في تقديم صورة للشباب حين يهبون للاحتجاج ، وهذا ما عبر عنه ديفيد كوت *David Caute* في عرضه للرواية : « ان العرقية والملكية الصغيرة تثيران الشباب فعلا ، ولكنهما يقودان الى انتسابات عاطفية ، والى تنظيمات وعقائد سياسية ، والى مظاهرات وهياج ، لا الى تخيلات الولد المدعوة باسم « الخطة ب ٢ » مهما كانت تلك الخطة » •

لايزال الادب الاميركي يدور ، أكثر من أي أدب معاصر آخر ، حول التربة التي نبت فيها خالقا رابطا مثيرا متداخلا مع المسرح السياسي — الاجتماعي فيها وهذا ولا ريب يمنح فن الرواية الاميركيه ، خاصه هالة قوية من « وثاقة الصلة » بمحيطها ، ولكن ، وفي الوقت نفسه ، نوعا من عدم الواقعية ومن الخيال واللذان ميزا كثيرا من الكتابات الاوروبية ما بين سنتي ١٩١٠ و ١٩٣٠ • وكانت النزعة الطبيعية النظيفة للادب الاميركي ما بعد الحرب قد أفسحت الطريق ، منذ وقت طويل ، للتوترات الغامضة العنيفة غير

الرشيدة . وكثيرا ما امتنع الكتاب الاميركيون عن ازعاج أنفسهم بالربط ما بين الرؤيا النبوئية وصوفية العنف وبين موضوعة التجديد  ففي رواية وليام بوروز *Willian Burroughs* « الاولاد المتوحشون ، كتاب الموتى » *The Wild Boys. A Book of the Dead* ( دار نشر كالدر وبويارز ، ٢ر٥ جنيه استرليني ) يكون العنف آليا كليا تقريبا ، وسيكون صعبا دفع القراء الى تحري نوع الهدف المواعظي للرواية ، كما جاء في التعريف بها . والذي يفترض أن يكون لها . و « الاولاد المتوحشون » ليسوا سوى جيوش عصابات من المراهقين تحدث خرابا واسعا وتدمر جيوش الامم المتحضره والمشكلة هي أن هذه الرواية ، مثل معظم الروايات الخيالية العلمية ، لا تأبه لما هو موجود في الحضارة ويقود الى الكارثة الماحقة . ويتخذ بوروز قرارا الهيا بافتراضه أن الحياة على هذه الارض ستنقلب على نفسها . وعلى ذلك، واعتمادا على المستوى الذي يقرأه المرء ، يبدو كتابه اما اسطورة سوداء أو كتيب تدمير . وما يقدمه عن طريقي الحبكة والخيال سريع تبنيه من جانب أية عصابة متوحشة تقرر أن الرعب والخراب هما شرط أساسي للوجود . « ظلام يخيم على الضواحي المدمرة ، وكلب ينبح من بعيد ، والنجوم المرتعشة الخافتة تتلاشى في سماء خالية لا معة ، والاولاد المتوحشون يتبسمون » . فهؤلاء الاولاد هم الآن الآلهة . الابولويين *Apollonian* الجدد . ماذا سيفعلون الآن ؟ ومن أين أتوا أولا ؟ ان المؤلف بوروز لم يسأل هذين السؤالين كما أنه لم يجب عنهما . ولهذا ظل كتابه الجديد ، « كتاب الموتى»، أكثر من أي كتاب سابق له ، خيالا مزاحيا ليس الا . على رغم ما فيه من قوة

وايحاء مجازيين . أمـا قبول القارىء بهذا الخيال فـلا يتم الا بعمـل ارادي ولاسباب غير أدبية .

لقد صدر للكاتب هيوبرت سلبي ( الابن ) Hubert Selby Jr روايـة جديدة تحت عنوان « الغرفة » The Room ( دار نشر كالدر وبويـارز ، ٥ر٢ جنيه استرليني ) ، ومع أنه لا يمكن لقول ان العنف المفرط فيها مشمول بمخطط هذه الدراسة ، الا انها تؤخذ ، وبصورة قوية ، كظاهـرة حتمية في مجتمعنا الحديث والطرق التي بني بها . وقد تمتع هيوبرت سلبي بمقـدرة فائقة في تفهم موجة الغضب الشديد الذي تفجر في داخل المجتمعات الاميركية وفي نفوس الافراد الاميركيين ، تفهما رائعا . ففي كتابه الجديد تجسد المجتمع الاميركي بما أصبح الآن الرمز الرئيسي للطغيـان والاضطهاد أي بجهـاز الشرطة . فهنالك ، في زنزانة ، « الغرفة » ، رجل ينتظر المحاكمة رغم أنـه لا يعرف لم اعتقل ، ثم يسبح في تخيلات وتصورات ضد الضابطين ، اللذين اعتقلاه ، تملأ معظم صفحات الكتاب وتتراوح بين أحلام الدفاع عن الذات وتبرير الذات التي تعرض عرض رائعا ، وفيها يعرى ضابطا الشرطة ويقدمان على انهما كاذبان وشخصان ســخيفان ، وبين أحلام السـلطة والقوة والتي يتعرض فيها الضابطان لاذلال وتعذيب بالغين . ومن المؤسف أن وصف هذه الاحلام يشغل مكانا مستقلا في الكتاب كما لو أن باقي الحبكة وضعت فقط لايجاد فسحة داخلية يملأها هذا الكابوس . وهكذا، فجوهر الكتاب اسطورة عنف معاصرة وحرف متعمد لفكرة ان الانسان ، حين يحشر في الزاوية ، يـرد بأحلام الحب والخلاص ، ولكنه ، أي الانسـان ، يصبح بدل ذلـك القاتل

الشهير مانسن *Manson* ، وهو شخصية يستطيع المرء أن يستخلص ايديولوجيته ، حتى اذا لم يكن قد وجد بعد ، من الرواية الاميركية المعاصرة .

أما جويس كارول أوتس *Joyce Carol Oates* ، التي فازت « بجائزة الكتاب الوطنية » عن روايتها « هم » *Thew* ، فقد اختارت لكتابها الجديد عن « المأساة الاميركية » عنوانا ساخرا جدا هو « أرض العجائب » *Wanderland* ( دار نشر غولانز ، ٢٫٣٠ جنيه استرليني ) ، وفيه لا يقدم العنف بشكل متزامن كخيال مترابط ، بل بشكل ثنائي كتقليد للعنف التاريخي أو كاشارة مباشرة له مثل اغتيال الرئيس كنيدي . والميزة النافعة من ذلك هو ربط الرعب بحافز الشحص وبالتحليل الاجتماعي ، ولكن ضرره هو معالجة ذلك « واقعيا » . ان مخاطر هذه الطريقة واضحة جدا في الرواية ، ولكن الغريب ان الترتيب الزمني والحبكة الطولانية للرواية لا يسمحان باظهار حقيقي فاجع للعنف بل يمنحانه ، بدل ذلك ، سمة نسقية غير وقعية . على أن جويس كارول أوتس ، على رغم طول الرواية أو ربما بسببه ، لم تنجح في أن تتعامل ، بوصفها روائية ، مع المادة الخام التي يوفرها مجتمعها لها بسخاء كبير .

ويستكشف جون ابدايك *John Updike* ، في كتابه « انكفاء الارنب » *Rabbit Reduq* ( دار نشر اندره ديتش ١٫٩٥ جنيه استرليني ) .. وهو تتمة كتابة السابق : ايها الارنب ! اهرب *Rabbi, Run* ، صيغة متطرفة أخرى في مواجهة السجن الاميركي المنيع ، وتلك هي السلبية التامة . فبعد أن فشل في مسعاه نحو الحرية عاد هاري « الارنب » انغستروم الى زوجته

موطّنا نفسه على المسرات التافهة التي يوفرها وجود اصلاحي وحتى رجعي . وحين « تهرب » زوجته جانيس هذه المرة يأتي الى منزله بفتـاة شابه غنيـة وعاطلة عن العمل ، يتبعها زنجي شاب متدين هارب من الشرطة . وسرعان ما يستسلم « الارنب » لنمط حياة رفيقيه الجديدين متغاضيا تغاضيا سلسا عن أعمالهما الطائشة الشائنة المسيئة للآخرين بل مشاركا أحيانا فيهـا . وحين أشعل الجيران ، الذين راعتهم هذه الاعمال الشائنة ، النار في المنـزل ولقيت الفتاة حتفها حرقا يساعد « الارنب » الزنجي المشـبوه على الهرب . وهنـا ينتهي المشهد بالنسبة لهاري ، فهو مهزوما وعاطلا عن العمل ينتقل الى منـزل أبويه لتلتحق به سريعا زوجته الهاربة ، ويتردى وجودهما ولا يبقى أمامهمـا من خيار سوى احتماله . ان ابدايك يبرز ، متفوقا ، ككاتب في وصفه للوجود القاتم المنغلق ، والمعاني الرئيسية التي تتضمنها روايته الجديدة دقيقة وتتيـح ظهور تساؤل ، كسؤال برنامج الاربعة والستين دولارا : « هل تنشأ كوارثنا الاجتماعية والفردية عما فينا من عدات تغاض او عادات رجعية » ؟ .

وليس ثمـة من غمـوض اوقتـام في روايـة رتشـارد كونـدون Richard Condon الجديدة : «الابتسامة العمودية» *The Vertical Smile* ( دار نشر ويد نفيلد ويكولسن ، ٢ر١٠ جيه استرليني ) ، مؤلف روايتي « المرشح المنشوري » *The Manchurian Candidale* ، و «ميل الى الاعلى» *Mile Hight* هو أبدايك عالم أميركي قلق تحكمه المؤامرات السياسـية والمطامح الانانية والشهوات الجنسية النهمة . ومع أن رتشارد كوندون عزم على كتابة هجاء ساخر اجتمعي الا أن الدور ، الذي لعبه من في روايته من

ابتهازيين سياسيين ( رجالا ونساء ) ومجرمين وشاذين جنسيا ومقلدي الجنس الآخر ، ليس دائما دورا مضحكا . وقد تمت بعض اجزاء الكتاب بالصلة الى المظاهر العنيفة للحياة الاميركية ، الا أن جماعه يخلق الانطباع بأنه ليس أكثر من خيال محكم ومشاهد مترابطة لما أصبح الآن المقومات لقياسية لاي خليط قديم من السياسة والدسيسة والمغامرة والجنس ، والتوكيد فيه على العرض البارع لهذا الخليط أكثر منه عى المشكلات الحقيقية وعلى الاسئلة التي قد تثيرها .

وكما قد يتوقع المرء جاء التقويم الاكثر حدية ، ولا سما للصدام بين السود والبيض ، من قلم برنارد ملمــود *Bernard Malamud* ، فروايتــه « المستأجرون » *The Tenants* ( دارنشر منشون ، ١٫٩٥ جنيه استرليني ) تربط موضوعة الادب مقابل التجربة بموضوعة الثقافة البيضاء مقابل الثقافة السوداء . ففي بيت متداع ، يحاول مالكه هدمه،يعمد لسر *Lesser* ،الكاتب الابيض ، ويحتمل من اجل اتمــام روايته الثالثة التي ستثبت سـمعته أو ستدمرها . وفي غرفة اخرى من هذا البيت المتداعي تحول ويلي ســبيرمنت *Willie Spearmint* ،السجين الســابق ، الى مؤلف وهو يطبع على الآلــة الكاتبة . ويحل الصراع بين الرجلين حلا عنيفا حين يحــاول ( لسر ) فرض أفكاره « البيضاء » على كتبة الزنجي ، مؤذيا بذلك ويلي الصان الناشيء ، وحين يقع في حب خليلة الزنجي مؤذيا بذلك ويلي الانسان . ان الرواية ليست قصة آسرة فحسب ، ولكنها تثير اسئلة عميقة عن هوية الانســان ومعضلتــه الوجودية في وضع الصراع الاجتماعي .

في القصة التي اختير عنوانها عنوانا لمجموعة اسحاق باهيفز سنجر Isaac Bahevis Singer ، وهي « صديق كافكا » Afriend of Kafka التي كتبت قصصها ما بين سنتي ١٩٦٢ و ١٩٧٠ يقول احد الشخصيات : جاك ! أمس قرأت رواية كافكا « القلعة » ، انها ممتعة ، ممتعة جدا ، ولكن إلام يرمي المؤلف ؟ وماذا يقصد ؟ انها طويلة جدا كحلم ، والقصص المرموزة يجب ان تكون قصيرة » • وقد يقول المرء عن قصص سنجر انها ممتعة، ممتعة جدا فعلا ، ولكن ما هي غايته من قصصه المبنية على سلسلة نقاط والتي يتراوح طولها ما بن عشر الى اثنتي عشرة صفحة ؟ فالقصص غير المرموز يجب أن يكون أطول • ان سنجر يربط ما بين الحس الجميل لتقنية « شريحة الحياة » الاوروبية الشرقية وبين مهمة كاتب مجرب للرواية الصحفية المسلسلة ويخلق هذا الربط صورا أدبية وخواطر لا تتاجا ادبيا كاملا ، كما أن التأمل مليا في العبارات الاخيرة لقصة كتبها سنجر هو ، والى حد كبير ، يشبه محاولة استباق الامر الجديد الذي تنطلق نحوه القصص • وهذا ، تقريب ، على نقيض رواية فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov «المجد» Glory ( دار نشر ويد نفيلد ونيكولسن ، ١٫٧٥ جنيه استرليني ) والتي تنهي سلسلة من الترجمات الانكليزية لمجموعة نابوكوف المؤلفة من تسع روايات نشرت باللغة الروسية ، وكتبت في أوربا الشرقية ما بين سنتي ١٩٢٥ و ١٩٣٧ ونشرت خارجها ما بين سنتي ١٩٢٦ و ١٩٥٢ ، وبذلك أصبحت المجموعة من عشر روايات متوفرة للقراء الانكليز والاميركيين • وقد اوضح نابوكوف في مقدمته أن الهدف من رواية « المجد » « يكمن في توكيد ما يجده مواطني المبعد من

هزة ورعشة وفتنة في معظم المسرات العادية وفي المغامرات ، التي تبدو بلا معنى ، لحياة متوحدة » ، وهذا ما يقرب هذه الرواية من جميع القصص القصيرة التي ظهرت في أواسط القرن التاسع عشر واواخره ، وكتبت أكثر ما كتبت في المانيا ، ومجدت تمجيدا غير محترز « رومانسية الاشياء العادية » ( ديكنز ) . ولو لم تكن قرابة نابوكوف لهذه القصص كامنة في لغته المفعمة بالالمعية والسخرية لكانت هنالك أيضا قرابة أسلوبية عامة . على ان جميع القصص التي تتبادر الى ذهن المرء ، لها ميزة واحدة على رواية نابوكوف ، فهي تنجح في أن تقود سعي لشخصيات ، من اجل اضفاء الروماتيكية على التجربة الى نقطة الذروة . وهنالك شعور بأن موضوعة « المجد » ، في رواية نابوكوف ، ليست سوى حصيلة جانبية شاعرية لحبكة الرواية أتيح لها أن توفي الغرض الذي وضعت من أجله ، ولهذا السبب كان نسيج الكتابة ذا سمة باهتة عتيقة رغم أصالة المفهوم بوجه عام .

ان الطريقة المناسبة لانهاء هذه الدراسة هي دعوة القارىء الى تفحص « ورشة » انتاج الادب المعاصر نفسها . وتتوافر هذه الفرصة بفضل الفكرة الاصلية لوليام سامسون *William Samson* في وضع استقصاء كامل وشرح مفصل لتكوين احدى قصصه ، فقد أوضح في الفقرة التمهيدية لكتابه «ولادة قصة » *The Birth of a Story* ( دار نشر شاتو وهوجارت برس، ٨ر١ جنيه استرليني ) أن القصد من كتابه هو اطلاع القارىء على أسباب اجراء تصحيحات في المخطوطة وعلى مشكلات الكاتب الفنية اليومية ، « كما أن الفكرة يمكن ان توسع لوصف كامل عملية محاولة خلق عمل أدبي،منذ بذرته

الاولية كفكرة وحتى شكله النهائي المعد للنشر . وهذا يمكن ، والى حـد كبير ، معالجته لا ضمن الشروط البعيدة المعتادة للتحليل النقدي بل في شكل النـدوة الاقرب ، فأسـأل أنا نصي وأجيب أسـئلتي وأنا أمضي في عملي الادبي » . وتكون النتيجة سردا هاما مثيرا لمعظم المشكلات التي يواجهـا كاتب لدى كتابته قصة قصيرة مفردة . انكتاب سامسون يمكن ان يشكل ، وبصورة نافعة ، الكتاب الاساسي لاية دورة لدراسة المناهج النقدية للادب .



# هل كان همنغوي بطل رواياته

فيليب يونغ
• ترجمة : عاطف معروف

كان أرنست همنغوي خلال حياته من ألمع وأشهر كتاب أمريكا ، ويشهد له بذلك أسلوبه ، وبطله ، وسلوكه وآراؤه ، ليس في العالم المتحدث باللغة الانكليزية فحسب ، ولكن في اي مكان تقرؤ فيه الكتب • ويمكن القول بأنه لم يكن لاي روائي آخر أي تأثير على الادب النثري يعادل تأثير أعمال همنغوي ، ذلك لانه حيث توجد كتب همنغوي يتم تقليدها وجمعها واعادة طبعها ، وبالاضافة الى ذلك فلدى همنغوي شهرة يتمتع بما فيها يتعلق بشخصيته المتعددة الالوان ، بحيث تم خلال ثلاثين عاما متابعة كل خطوة يخطوها في أنحاء العالم • ومع ذلك لم يستطع النقاد الوصول .لى فهم جيد لشخصيته هو ولاعماله الا بعد فترة طويلة ، وعلى الرغم من ازدياد اتساع هذا الفهم خلال العشر سنوات الماضية ، الا أن ذلك لا يعني أنه ـ أي الفهم ـ بلغ درجة التمام •

وهنا لا بد من القول بأنه لا يوجد هناك « مفتاح » بسيط نستطيع بواسطته فهم كاتب يستحق الاهتمام ، ولكن في حال همنغوي يبدو أن هناك شيئا ما يظهر في شكل المفتاح ـ حتى أنه في شكل مفتاح عمومي

( *Master Key* ) ـ والذي لا يمكنه أن يغيب عن ذهن وملاحظة قارىء مثقف ومفكر • هذا « المفتاح » ينتظر القارىء بكل شراهة ـ والبعض يقولون بشكل قدري ـ في أول أقصوصة من كتاب همنغوي الذي يضم بين يدي دفتيه بعضا من القصص القصيرة ، والذي كان بحق أهم كتاب من نوعه في تاريخ الادب •

ظهر هذا الكتاب ، ويدعى « في وقتنا المعاصر » ، في عام ١٩٢٥ • ومن المحتمل أن يكون المؤلف قد قصد بهذا العنوان اشارة أو تلميحا ساخرا وتهكميا الى عبارة معروفة من كتاب الكنيسة البروتستانية في انكلترا ، وهذه العبارة تقول : « يا الهنا امنحنا السلام في وقتنا المعاصر » • وعلى أي حال ، فان ما يثير الاعجاب في ذلك الكتاب هو عدم وجود السلام على الاطلاق ، والشيء الآخر الذي يثير فينا الدهشة ( والذي لم يلاحظه القراء لفترة طويلة ، ذلك لانه يتمثل في الشخصية المركزية في القصص التي ظهر فيها ) هو أن نصف القصص تتحدث عن التطور الدقيق والمتفاوت لشخصيته حاسمة ، ولكنها مهملة ، وهي شخصية الولد •

كان عندئذ شابا صغيرا اسمه نك آدامز *NicK Adams* ورتبت القصص بشكل تاريخي مسلسل ، يتعلق بحياة هذا الشاب من الطفولة الى الرجولة ، وهي ترتبط ببعضها البعض بشكل وثيق • وفي الواقع ، يمكن القول أن هذه القصص بمجملها تشكل رواية واحدة ، ذلك لانه لا يمكن فهم بعض هذه القصص اذا لم تكتشف هذه النقطة •

ومن الحق أن نقول أيضا أن أهم هذه القصص هي القصة الاولى ، وتدعى « المخيم الهندي *« Indian Camp »* ، وهي تكشف الكثير عن

المؤلف وما قصده من خلال خمس وثلاثين عاما من الكتابة • القصة تحكي حياة طبيب ، والد « نك آدامز » ، كان يقوم بعملية ولادة قيصرية لامرأة هندية ، بواسطة موسى ، وبدون تخدير • وكان زوجها المريض يجلس بجانبها وهي تصرخ ، بينما يقف نك ، وهو ما زال طفلا ، يحمل وعاء لمساعدة والده ، وهنالك أربعة رجال يمسكون بالمرأة الحامل حتى تتم الولادة • وعندها ينظر الطبيب الى الزوج ليكتشفه وقد قام تقريبا بقطع رقبته بالموسى الحادة •

ولدى قراءة دقيقة لهذه القصة نجد أن همنغوي لم يكن مهتما ، في الدرجة الاولى بهذه الحوادث الصاعقة ، ولكنه يهتم بآثارها على الطفل الذي شاهد العملية بأكملها • وحتى ذلك الوقت ، لم تكن لهذه الحوادث أي أثر عظيم في الطفل ، ومع ذلك فمن المهم أيضا أن نعرف بأن هذا الطفل يصبح شابا مشوه الوجه ، وصاحب مزاج عصبي ، وبهذا يخبرنا همنغوي بالسبب والاثر الاول لذلك •

لا شك في أن هذه القصة منحتنا نظرة مدهشة على طبيعة أعمال همنغوي ، وبالاضافة الى ذلك فان لها ختاما لا بد من ملاحظته ، وذلك عندما يتحدث « نك » مع والده عن الموت ، وخاصة الموت بيد الانسان نفسه ( الانتحار ) :

« لماذا قام بقتل نفسه يا والدي ؟ » •

« لا أعرف يا نك ، لعله لم يستطع تحمل ما حدث » •

« هل هناك رجال كثر يقتلون أنفسهم ؟ »

« ليسوا بالكثر » •

كانا يجلسان معا في القارب،نك في المقدمة،ووالده يقوم بالتجديف، وقد شعر نك وهو مع والده في صباح ذلك اليوم بأنه لن يموت أبدا ٠

من الناحية الجمالية والادبية ، ليس في هذا الحديث أي ارتباط ، ولكن ، من الناحية الانسانية والسيرة الذاتية ، لا يمكننا الا أن تمعن فيه النظر ، خاصة اذا أشرنا الى أصل هاتين الشخصيتين ، والدكتور كلارنس ادموندز همنغوي هو النموذج الاصلي للدكتور آدامز ، وهو الذي عانى من سوء حالته الصحية وأقدم على الانتحار بمسدسه في عـــام ١٩٢٨ ، أما أرنست همنغوي ، النموذج الاصلي للابن ، فقد حطم رأسه ببندقيته منتحرا في عام ١٩٦١ ٠ « لعله ، لم يستطع تحمل ما حدث ! » ٠

وهكذا يمكننا فهم مدى الترابط الوثيق بين الاحداث الرئيسية في هذه القصة ، وبين حياة المؤلف ٠ وبكل بساطة كان ذلك مؤشرا لمـدى انشغاله بالعنف ، وفوق كل شيء الموت عن طريق العنف ٠ ونادرا مـــا نجد في تاريخ الادب كله تركيزا أشد على أشياء ستحدث ، كمـا هـو الحال في هذه الاقصوصة ٠

والعنف في القصص الست التالية في كتاب « في زمننا المعاصر » ، لا يشابه ذلك الذي وجدناه في « المخيم الهندي » ٠ ولكن ، كل واحدة من هذه القصص تحمل في طياتها بعضا من العذاب الذي يصيب البطـل « نك آدامز » ٠ وفي أحدها ، وتدعى « الطبيب وزوجة الطبيب » ، يكتشف نك بأنه غير متأكد من شجاعة والده ، وهو بلا شك مستاء من وجهات نظر والده حول كل الامور بشكل عام ٠ أما في قصتي « نهاية شيء ما » و « صفعة الايام الثلاثة » ، فهناك مسائل تفصيلية تتعق

بالنهاية المزعجة لمرحلة حب في فترة المراهقة ٠ وفي قصة « المكافح » ، نجد أن البطل ـ نك ـ يتعرض لاكثر مما هو في مصلحته ٠

ويأتي بعد قصة « المكافح » أقصوصة قصيرة جدا ، تقع في صفحة واحدة ، ونعرف من خلالها أن البطل نك يشترك في معارك الحرب العالمية الاولى ، وكذلك بأنه جرح أثناء الحرب ٠ ونعرف أيضا أنه عقد سلاما منفردا مع العدو ـ فهو لن يحارب من أجل بلده ، ولا من أجل أي بلد آخر ٠ وقد يكون من المستحيل المبالغة في أهمية هذه الاقصوصة لفهم همنغوي وأعماله ٠ ومنا لا بد من رؤية الازدواج بين همنغوي وبين بطل قصته « وداعا للسلاح » المسمى / فريدريك هنري / ، وهذا يمثل الذروة في حياة أبطال همنغوي ٠

أما حقيقة اصابة / نك / بجرح بليغ ، فلها أهمية قصوى في شكلين: أولهما الجرح يعظم ، وهو يجسد الجروح التي أصابته عندما كان طفلا ، من هذه النقطة حتى النهاية يبدو لنا بطل همنغوي وكأنه انسان مجروح، ليس جسديا فحسب ، ولكن من الناحية النفسية أيضا ٠ وثانيهما ، حقيقة أن نك وأصدقاءه الذين جرحوا معه أثناء الحرب ، عقدوا سلاما منفردا ، ليسوا بالوطنيين ، هذه الحقيقة تمثل بداية انقطاع وانفصال طويل عن المجتمع المنظم ككل ، والذي بقي مع همنغوي وبطله من خلال كتب عديدة ، حتى أواخر الثلاثينات ٠ وفي الواقع أن القصة الاخيرة في هذا الكتاب ، والتي تدعى « النهر الكبير ذو القلبين » ، هي عبارة عن تنبؤ لكل هذه الامور ، وهي أيضا غامضة ، اذ عبر المؤلف عن تذمره

في عام ١٩٥٠ عندما قال بأنه قد مر خمس وعشرون عام على نشرهـا ولم يستطع أحد فهمها • ولكن ، في الحقيقة ، انها قصة « بسيطة » جدا • وهي عبارة عن دراسة اجتماعية ونفسية لشاب جرح أثناءالحرب، وتصف القصة هذا الشاب وهو في رحلة صيد بعيدا عن المجتمع ، وهو يعاني مما تعوّد تسميته « بصدمة القذيفة » ، محاولا ، وبشكل يائس ، أن لا يفقد عقله •

في مجموعتي القصص القصيرة التالية : « رجال بلا نساء » ( عام ١٩٢٧ ) و « الفائز لا ياخذ أي شيء » ( عام ١٩٣٠ ) ، أدخل همنغوي المزيد من القصص عن / نك آدامز / ، والتي تسد بعض الفجوات في حياته ، وفي احداها ، وهي أقصوصة أصبحت شبه خالدة ، وتدعى « القتلة » ، يتعرض / نك آدامز / الى موقف مثير لاشمئزاره ، حيث يرفض رجل الهروب من بعض رجال العصابات الذين يريدون قتله ، وفي قصة أخرى بعنوان « نور العالم » ، يدخل فيها البطل الـى الاجواء البشعة للدعارة والشذوذ الجنسي ، وفي ثالثة تدعى « الآباء والابناء » ينزعج خلالها البطل عندما يتذكر ظروف موت والده ، وفي رابعة بعنوان « طريق لن تسلكه أبدا » ، يواجه البطل قدره الذي حاول يائسا تجنبه في قصة « النهر الكبير ذو القلبين » ، وكنتيجة لتجاربه المريرة أثنـــاء الحرب يفقد عقله •

وهنالك أيضا فجوات عديدة في حياة البطل « نك » ، وقام همنغوي بملئها من خلال عدد من القصص التي كتبها في صيغة المتحدث المفرد •

ومن الواضح أن الراوي لهذه القصص هو « نك » نفسه ، وفي احداها ، وهي قصة عن الحرب تدعى « الآن أرقد بنفسي » ، يدعى البطل بذلك الاسم • وهي القصة الوحيدة التي تعالج الارق الذي عانى منه لفترة طويلة بعد أن جرح ، فهو لا يستطيع النوم لانه « يفكر » ، وهنالك اشياء عديدة تشغل باله عندما يستلقي مستيقظا ، وترتبط القصة هذه بمناظر وحوادث في قصص تم الحديث عنها • وفي قصة « في بلد آخر » ، يتسع مدى اهتمام همنغوي ليشمل ضحية أخرى من ضحايا الحرب ، غير « نك » ، وبهذا يشير الى رواية « وتشرق الشمس أيضا » ، حيث يتحطم جيل كامل بسبب نفس المصيبة •

والآن يبدو من الواضح تماما نوع ذلك الولد ، ثم الرجل ، الذي يدعى آدامز ، فهو ، وبالتأكيد ، ليس البدائي الساذج الذي تصوره الجميع خطأ بأنه كذلك • انه شريف ، مكتمل الرجولة ، ولكنه شديد الحساسية ، يحب الحياة ، ولديه كثير من الاحاسيس • ومع ذلك فهو عصبي المزاج ، ومن المهم جدا أن نفهم أن « نك » هذا ، وتحت أسماء أخرى في قصص أخرى ، هو همنغوي البطل ، فكل واحد من هؤلاء الابطال في قصص وروايات همنغوي ، يشترك مع « نك » في طفولته ، ومراهقته وشبابه • وهذا الرجل « سيموت » آلاف المرات قبل موته ، على الرغم من ادراكه لطبيعة حياته مع متاعبه ومشكلاته ، وكيف يمكنه التغلب عليها ، وهو لن يشفى شفاء كاملا من جروحه طالما بقي همنغوي على قيد الحياة يسجل مغامراته •

ومن الواضح أيضا ، أن هناك شيئا ما يحتاجه المؤلف لربط هذه

الجروح ، وهنك في همنغوي شخصية دائمة تقوم بهده لوظيفة • هذه الشخصية ليست همنغوي نفسه ، متنكرا أو متخفيا • في الواقع يمكن تمييره عن البطل ذاته ، ذلك لانه يقوم بعملية التوازن بين نواقص البطل ، ومن ثم بتصحيح مواقفه • وندعو هذه الشخصية عادة/بالبطل الرمز / ، وهذا بسبب تمثيله يعيش البطل طبقا له ، في عالم من العنف والفوضى والبؤس ، وهذا / البطل الرمز / يقدم لنا ، ويمثل أمامنا عددا من مبادىء الشرف والشجاعة والصبر ، وهذه الصفات هي التي تجعل من الانسان انسانا ، وتمكنه من ادارة حياته ادارة جيدة في المعركة الخاسرة التي نسميها الحياة •

ويظهر هذا الانسان لاول مرة في قصص همنغوي القصيرة ، فهو / جاك / الملاكم في قصة « خمسون ألفا » ، الذي يتمكن من خلال جهد أكثر من انساني أن يخسر المباراة التي وعد أن يخسرها ، وهو أيضا / مانويل / في قصة / الذي لا يقهر / ، مصارع الثيران الذي لن يعترف بأنه هزم • وهو أيضا /ويلسون/ ، مرشد الصيد البريطاني في قصة « الحياة السعيدة والقصيرة لفرانسيس ماكومبر » ، الذي يقوم بتعليم صاحب عمله أصول الصيد ، مما يجعله قبل موته رجلا سعيدا • ومن ثم ولتمييزه بشكل واضح عن بطل همنغوي ، فهو / كاتيانو / المقامر في قصة « المقامر والراهبة والراديو » ، الذي لا يظهر ، وفي بطنـــه رصاصتان ، أي علامة من التألم •

وأفضل شخصية معروفة لهذا البطل الرمز ، تظهر في أحداث روايات همنغوي ، هو الشيخ ( سانتياغو ) في « الشيخ والبحر » • وأهم مـا

يمكن قوله عن الشيخ هو سلوكه الشريف ، وبشجاعة فائقة وصبر طويل ، عندما خسر السمكة الكبيرة ، التي اصطادها ، الى الحيتان . وهذا يجسد الرسالة التي يحملها دائما البطل الرمز ، وهي الحياة ، فأنت تخسر بالطبع ، ولكن المهم أن تتحكم بنفسك عندما تدخل مرحلة التدمير .

ان المسائل الثلاث المطروحة حتى الآن : الجرح ، والانفصال عن المجتمع والرمز ، هي المواضيع التي يتحدث عنها همنغوي في داخل أعماله الادبية وخارجها بما فيها القصص القصيرة . أعمال همنغوي تتضمن ست روايات ، ورواية ساخرة ، وكتاب حول الصيد ، وآخر عن صراع الثيران ، ومسرحية .

ان العلاقة القائمة بين همنغوي وبطله هي دائما علاقة مودة ، أما بالنسبة للتشاؤم المتواجد في كل من رواياته « وداعا للسلاح » ، و«تشرق الشمس أيضا » ، ليس مستغربا أن يستطيع همنغوي ايجاد بطله في الروايتين اللتين تلت هاتين الروايتين ، وهما « موت بعد الظهر » و « هضاب افريقيا الخضراء » ، وهنا نرى أن البطل هو همنغوي نفسه، بلا قناع . الرواية الاولى ، « موت بعد الظهر » ، تدور حول مصارعة الثيران ، ذلك الموضوع الذي يعرف المؤلف عنه الكثير ، والثانية ، « هضاب افريقيا الخضراء » ، تدور حول الصيد ، الذي عرف همنغوي عنه الكثير أيضا وتتحدث هاتان الروايتان عن الموت ، الذي اعترف همنغوي بتمثله له لفترة طويلة ، وفيهما شيء من الهيستريا ، وكأنهما كتبتا تحت الضغط والتوتر الشديدين . وللتأكد من ذلك نرى أن مصارع الثيران هو مثال نموذجي للبطل الرمز .

وما هو أكثر وضوحا في هاتين الروايتين ، هي صورة الانسان الذي فصل نفسه ، بعد أن عقد سلامه المنفرد بانفصال كامل عن الجذورالتي نمى بواسطتها ، والشعور هنا يتزايد مبينا حاجته لايجاد جذور جديدة، أو أن يعيد تأسيس الجذور القديمة ، اذا كان عليه أن يكتب روايات جديدة .

وفي الواقع كان ذلك الاجراء عملية مؤلمة جدا . وفي كتابه التالـي « أن تملك أو لا تملك » ( عام ١٩٣٧ ) يخون هذه الحقيقة . وكتـــاب « أن تملك أو لا تملك » ، رواية لا تتميز بالجودة ، على الاقل بالنسبة للروائي همنغوي ، ولكنه يرينا فيها كيف أنه تعلم شيئ ذو أهمية بالنسبة اليه قبل أن يهجر الكتابة . .

وكما هو الحال في السابق ، وفي الروايات التالية ، نجد البطل الرمز ، وهنا يدعى / هاري مورغان / . وتحدثنا هذه الرواية عن قصة الرجل الذي يجبر على أن يسلك طريقا غير سوي ، لانه لا يستطيع ، عالة زوجته وأولاده من خلال العمل الشريف ، ومن ثم يصبح خارجا علـى القانون ، وفي النهاية يقتل ، ولكنه ، قبل ذلك ، يتعلم نفس الدرس الذي عرفه همنغوي :

وحيدا ، ليس للانسان أي فرصة في الحياة .

ويبدو أيضا أن الحرب الاهلية الاسبانية شدت همنغوي اليها ، وقد انشغل بها بشكل رسمي الى جانب الملكيين ، ونتاجه الادبي التالي كان مسرحية طويلة بعنوان « الطابور الخامس » ( في عام ١٩٣٨ ) ،

ويقوم من خلالها بمدح المقاتلين الذين كان له علاقة بهم ، وتتميز هذه المسرحية بروعة المحادثة فيها ، والتي يتخللها نوع من الفعل الذي يقوم به السارق والبوليس ، أما بطل همنغوي ، وهذه المرة يدعى ببساطة / فيليب / ، فيمكن التعرف عليه بسهولة ، اذ ما زال تحت تأثير ذكرياته وأرقه أثناء الليل •

وكانت الرواية التالية لهمنغوي هي « لمن تقرع الاجراس » • والجرس هنا يشير الى الجنازة • هذه الرواية تتقيد بفكرتها وهي تعالج ثلاثة أيام من حياة بطل همنغوي ، اسمه الآن / روبرت جوردان / ، وهو رجل امريكي يقاتل كمتطوع في الحرب الاهلية الاسبانية ، أرسل ليلتحق بجماعة من المقاتلين قرب سيغوفيا ،ستعدادا لتفجير جسر استراتيجي، بحيث يسهل تقدم الملكيين • ويمضي ثلاثة أيام وثلاث ليل في كهف المقاتلين ، منتظرا ما كان يتوقعه أن يؤدي الى مصرعه • ومن ثم يقع في حب / ماريا / ، ابنة محافظ البلدة الجمهوري الذي قتله الكتائبيون ، الذين قاموا أيضا باغتصاب ماريا •وقد اعتقد جوردان أن الهجوم فاشل، ولكن الجنرالات العسكريين يقومون بالغائه في وقت متأخر جدا • وفي النهاية يفجر الجسر بنجاح ، ولكنه يصاب بجرح أثناء التراجع ، ومن ثم يترك وحيدا ليموت ، ولكنه تعلم حكمة تضحية كهذه ، وينتهي الكتاب بدون شعور بالمرارة أو الاسى •

ولا تخلو رواية « لمن تقرع الاجراس » من العيوب أو النقص •وقصة الحب فيها ، ان لم تكن عاطفية ، فهي على كل حال مثالية رومانسية

جدا • وهنالك أيضا مقاطع يبدو / جوردان / من خلالها ذلك البطل المجروح ، ويقدم الينا المؤلف بعض الحوادث السابقة من حياته ليشرح لنا سبب جرحه ، وهنا نجد شخصين يلاحظان بأنه ـ أي البطل ـ كان أصغر وأقل خبرة من أن يمر بالتجارب التي يخبرهم بأنه مر بها ، ولكن / جوردان / تعلم الكثير ، وعرف كيف يعيش ، وكيف يقوم بمعظم وظائفه وهو جريح • انه يموت ، ولكن بعد تنفيذ مهمته وأمتعت طريقة موته كثيرا من القراء ، بما لم يستطع تفكيره أن يفعل ! ذلك أن الحياة تستحق أن يعيشها الانسان ، وان هناك قضايا تستحق أن يموت الانسان من أجلها •

لقد أظهرت المهارة التي كتب فيها همنغوي هذه الرواية أن موهبته ما زالت سليمة وعظيمة • فلم يستطع اي من كتبه أن يثير بشكل أكثر اغناء حياة الاحاسيس ، او أن تحتوي على احساس مؤكد بحبكة الرواية ، أو أعطت شخصيات ثانوية أكثر حيوية ، أو حوار مليء بالنشاط و لحيوية •

بعد تحقيق هذا النجاح مر همنغوي بمرحلة صمت استمرت عشر سنوات ، وسبب ذلك يعود الى توقف النشاط الادبي خلال الحرب العالمية الثانية ، وعندما كسر طوق الصمت هذا ، في عام ١٩٥٠ ونشر روايته « عبر النهر وبين الاشجار » ، أعلن النقاد آنذاك عن « موت » مواهبه العظيمة في الكتابة •

هذه الرواية ـ « عبر النهر وبين الاشجار » ـ تحكي قصة ضابط

في الجيش وقت السلم ، يزور البندقية في اجازة لصيد الاوز وليرى صديقته الشابة ، ومن ثم يموت • والضابط هذا هو البطل أيضا ، لكنه هذه المرة يدعى /ريتشارد كانتويل/،وهو أيضا يحمل كل الجروح ،خاصة تلك التي حملها / فريدريك هنري / في « وداعا للسلاح » • وهناك أيضا « بطلة همنغوي » ، وهو الاسم الذي ترمز اليه الممرضة البريطانية / كاترين / في تلك الرواية ، وكذلك الفتاة الاسبانية / ماريا / في « لمن تقرع الاجراس » ، والآن في رواية « عبر النهر وبين الاشجار » ، هي الكونتيسة الايطالية الشابة / ريناتا / • وهنالك اشارات عديدة للبطل الرمز ، لكنه في هذه الرواية يصبح نوعا من النكتة ، اذ وصل الى درجة كبيرة من السأم ، وأصبحت البطلة حلما هشا • وهنا بالذات تبدو المسافة التي حافظ عليها همنغوي بينه وبين أبطاله ، فقد اختفت لتتركنا نتمتع بالوقائع المسرودة مباشرة •

لقد برهن النقاد الذين رأوا في هذا الكتاب نهاية موهبة همنغوي وبطله ، على أنهم خاطئون ، ذلك لانهم أجبروا على أن يقبلوا ، وبالاجماع ، كتابه التالي « الشيخ والبحر » كانتصار أدبي ، هذه الرواية القصيرة جدا ، ولكن هناك من النقاد من يصر على تسميتها أقصوصة طويلة ، تعالج حياة صياد كوبي • ذهب / سانتياغو / ، بعد أربع وثمانين يوما بدون صيد ، الى اعالي البحر وحيدا ، وعلقت بسنارته سمكة مرلين كبيرة • ولمدة يومين وليلتين وهو يمسكه بخيط الصيد ، وهذه السمكة تجره الى داخل البحر ، وفي النهاية يتغلب عليها •

ولعلي أرى أن الشيء الرئيسي الذي يفصل « الشيخ والبحر » عن العظمة والقمة ، هو الاحساس الذي يتملك الانسان بأن المؤلف في هذه الرواية كان يقلد عوضا عن أن يخلق الاسلوب الذي صنع منه كاتبا مشهورا • لكن هذا التحفظ ناتج تقريبا عن غزارة الكتاب بالمعاني • وكما هي العادة ، هنالك البطل الرمز واسمه هنا سانتياغو ، وهو يحمل رسالة ، هي بالضرورة ، أنه عندما يكبر الانسان ، ويسوء حظه ، فيصبح لديه الكثير من الجرأة ويتقيد بالقواعد ، ولهذا ترى أنه عن طريق خسارته يربح • ومن جهة أخرى يمكن قراءة الرواية على أنها قصة رمزية ، تمثل بكاملها شخصية المؤلف ، وكأنها سرد لنضاله وكفاحه ، وارادته وتقلباته الادبية ، ومثل همنغوي ، نرى سانتياغو سيدا لنفسه ، يرسم خطوط ومعالم حياته بكل دقة واتقان ، وبأكثر من منافسيه ، ولكن الحظ لم يصبه كثيرا •

ومن خلال نظرة أكثر اتساعا ، تمثل هذه الرواية الحياة على أنها نضال وكفاح ضد القوى الطبيعية التي لا تقهر ، وحيث يكون فيها نوع من النصر ممكنا • انها بحق استعارة ملحمية للحياة،ومسابقة منافسه، حيث تبدو فيها مشكلة الصح والخطأ تافهة أمام ذلك الشيء العظيم الذي يتجسد في النضال والكفح•وهي أيضا تشبه الى حد ما التراجيديا الاغريقية ، وذلك حين يسقط وينهار البطل •

وعلى الرغم من أن همنغوي عرف بترك كثير من كتاباته التي لم

تنشر ، الا أنه لم يأت بشيء ذي أهمية بعد « الشيخ والبحر » • وأحد أسباب هذا الصمت ،لادبي في نهاية حياة همنغوي يعود الى سوء حالته الصحية ، ويبدو أيضا أن جروحه ، التي أصابته خلال آخر رحلاته الى أمريقيا ، لم تلتئم • وقد يكون هناك سبب آخر بسيط ، وهو الضرائب ، حيث لم يكن في وضع يحسد عليه ، اذ ضعت نسبة كبيرة من دخله الى مصلحة الضرائب •



هذا المقال المترجم مأخوذ من كتاب :

*Modern American Novelists, editeol by Willàm Van O' Connor and published by The New American Library.*

# أدبُ المقامَات وَالرّوايَة التشَرّدية الاسبَانية

جَريـر أبوحيــدر • ترجمة : ابراهيم يحيى الشهابي

ما أكثر المراجع التي تشير الى التشابه الموجود بين المقامات والرواية التشردية في الاندلس • أما المقامت فهي ذلك النوع من الكتابة التي أرسى قواعدها بديع الزمان الهمذاني والتي اقترنت باسمه ، وبالتالي باسم الحريري • أما ما يشار اليه بالرواية التشردية فهو تلك الرواية التي ظهرت في اسبانيا في القرن السادس عشر •

ويعتقد الاستاذ جب ( Gibb ) مثلا ، في حديثه عن تأثيرات شرقية ، وبوجه خاص عن تأثيرات اسلامية على الادب الغربي « ••• أن الروايات التشردية الاسبانية تقدم لنا نظائر معينة للمقامات في بنيتها • » ويضيف قائلا بأن هذا « •••• الادب العربي المحض قد رفد الادب الوسيط • »

أما جونزاليز بالينشيا ( *Gonzaléz Palencia* ) فانه يعتقد ، في كتابه تاريخ الادب العربي الاسباني ( *Historia de la Literatura arabiqo - espano* )

أن التشابه بين هــذا النمط مــن الادب والرواية التشردية تشــابه مذهل ويضيف بأن هذا الموضوع يستحق الدراسة .

ويعتبر جونز أليز بالينشيا ، وهو يقدم طبعة اعتبرت يوما أنها أول رواية تشردية بعنوان « لازاريلو دي تورميس » ( *Lazarillo de Tormes* ) والتي ظهرت أول مرة عام ١٥٥٤ م ، عن دهشته للظهور المفاجىء لنمط أدبي لم يكن له سلف ولم يسبقه أي نمط أصيل يمهد له السبيل . ويعود السبب ، كما يقول ، الى أنه ما زال علينا أن ندرس بالتفصيل أثر مقامــات الحريري الشهيرة على مفهوم الروايــة التشردية ، ويضيف جونز أليز بالبنشيا قــائلا ان مينيندز بيلايو ( *Menendez Pelayo* ) قد أبرز في كتابه الضخم أصل الرواية ( *Origines de la rovela* ) التشابه بين بطــل المقامات المحتال أبي زيــد السروجي ، كما أسماه ، وبين أبطال الروايات التشردية الاسبانيــة . ويتابع بالبنشيا قوله أن هــذا التشابه جاء أكثر وضوحا وجلاء في دراسة قام بهــا شاب جزائري عن بطل الحريري بحيث لم يدع مجالا لأدنى شك بأن أبا زيد بطــل محتال .

وفي مجال ذكر المراجــع وتمدادها نقــول أن أحدث كتاب في الادب العربي نشر في اسبانيا في جامعة برشلونا للاستاذ جوان فيرنيت ( *Juan Vernet* ) يعتبر أبا زيد محتالا دون أن يكلف نفسه عنــاء التوقف لدراسة فاعلية هذا التصنيف .

ولا تكون قــد خرجنا عــن الموضوع اذا ما قلنــا ان ميننذز بيلايو ( *Menendez Pelayo* ) يصف المقامات ، في معرض وصفه لأبي زيد بطلا محتالا

حقيقيا ، وربما بشيرا بل طليعة للمتشردين الادبيين الاسبان ، بأنها معلم من معالم الصبر في لعبة اللغة وأثر بارز من آثار الذوق السيء . وما ذكرنا لهذه الحقيقة في البداية الا لنبرز صعوبة طبيعة المقامات وغموضها مما كان عائقا في وجه انتشار مثل هذا الادب . فقد كتبت المقامات بنثر مسجوع ، كما هو معروف ، مما أدى الى التضحية بالمعنى والى الغموض من أجل الشكل والجرس ، ناهيك عن الاحجيات القواعدية واللغوية ، واستعجال المرادفات . بالاضافة الى كون المعلومات يقدمها الهمذاني والحريري عن التاريخ العربي القديم وعن الاسطورة العربية مكثفة ودقيقة بحيث فشل أكثر معاصريهما ثقافة في فهم تلميحاتهما ويكفي أن نذكر هنا بأن الشريشي ( *Sharishu* ) وهو أفضل معلق على مقامات الحريري يؤكد أنه قد صادف نصوصا لم يستطع فهمها . ويبدو أن معلقا آخر هو المطريزي ( *Mutarrizi* ) قد خلط بين أبي دلف الخزرجي وأبي دلف القائد الشهير عند الخليفة المأمون وخلفائه .

ومن الغريب أن صفتي الصعوبة والغموض اللتين وقفتا في وجه شيوع مثل هذا النمط من الادب هما اللتان جعلتا المقامات مألوفة بين العلماء وفقهاء اللغة ، والا لما أمكن تفسير كون مقامات الحريري موضوع شروح وتعليقات كثيرة ، في حين أن مقامات الهمذاني الاكثر أصالة والاقل صنعة ظلت دون شرح أو تعليق حتى نهاية القرن التاسع عشر حيث ظهر تعليق على طبعة ناقصة مشذبة .

والذي أوحى بالتشابه بين الرواية التشردية والمقامات هو تعريف الرواية التشردية واعتبارها دائما بأنها « أية رواية يقوم البطل فيها برحلة تجعله ينخرط

في كل أنواع الظروف ويختلط بكل أصناف الناس عـلى اختلاف مشاربهم وألوانهـم . » وأبو زيـد يشبه ذلك النـوع من الابطال ، فهـو اليوم في صنعاء ، وغدا في البصرة ، وبعد غد في حلب أو في الاسكندرية . بالاضافة الى الخطب والقصائد الخطابية المتنوعة التي يلقيها كل من بطلي الحريري والهمذاني أثنـاء ترحالهما :

« أنا الذي أنْجَدَ وأتْهَمَ ، وأيْمَنَ وأشْأمَ ، وأصحَرَ وأبحـر . وأدْلج وأسْحَرَ ، نشأت بسَرُوج وربيِّت على السُّروج .... »

( البصرية ـ مقامة الحريري الخمسون )

« اسـكندرية داري | لو قر فيهـا قراري
لكن بالشام ليـلي | وبالعـراق نهـاري

بيد أننا ، في حين نرى المتشردين الاسبان على الدروب يتنقلون من مكان الى مكان بين اشبيلية ومدريد أو سلمنكا ( *Salamanca* ) وطليطلة ( *Toledo* ) وقد سلبوا ثيابهم أو سلبوا غيرهم ثيابهم ، فاننـا لم نر أبا زيد على دروب رحلاته قط . ويبدو أنه كان ينتقل من مدينة اسلامية الى مدينـة أخرى في الفترة بين مقامتين أو فترة الانقطاع بين مقامتين اذا جاز التعبير ، كما أن أرضية المقامة لا أهمية لها ان لم تكن تافهة كلية

ففي المقامة الحريرية الثلاثين التي أسميت باسم مدينة صور لم تظهر معالم مدينة صور نفسها في أرضية المقامة . والمبرر الوحيد الذي من أجله أسميت المقامة الثلاثين هذه باسم المدينة هو أن الراوي وليس البطل المتجول

أبو زيد ، قد مر بمدينة صور في طريقه الى مصر • وفي مصر يلتقي الراوي كعادته بأبي زيد صدفة دون أن يكون لدينا أدنى عـلم بكيفية وصوله الى هناك • والواقع أننا نرى الراوي دائما في تحركاته •

حتى لو أجزنا وصف المقامات بأنها « أحداث عرضية يقوم البطل أثناءها برحلة تجعله يختلط بكل أنواع الناس وينغمس في مختلف الظروف » فـلا يجوز لنا أن نغفل واقعة أن المأثورات التجوالية في اسبانيا قد سبقت ظهور الرواية التشردية أو انتقال أدب المقامات الى البلاد • فقد كانت ملحمة « قصيدة دي ميوسيد *Poema de mio cid* » التي ظهرت في القرن الثاني عشر بشيرا يؤذن بظهور الفن التشردي ( رغم وضوح الاثر الشرقي فيها ) حيث أن « السيد » ( *El cid* ) الذي نفاه الملك بسبب وشايات عديدة حاكها ضده أعداؤه ، أخذ يجوب اسبانيا كلها مشيا على قدميه قبل عودته الى فالينشيا ( *Valencia* ) وفتح المدينة ثانية • وفوق ذلك كله فان لهذا التجوال الابدي الذي يقوم به البطـل طرازا أصيـلا كلاسيكيا في أعمال أدبية مثـل « الحمار الذهبي » ( *The Golden Ass* ) لابوليوس ( *Apulieus* ) و « ساتاريكون » ( *Satyricon* ) لبيترونيوس ( *Petronius* ) * ، واذا ما أوغل المرء أكثر في الماضي ، فانه يجد أصولا لهذا التجوال في الاوديسة ( *Odyssey* ) •

وعلى أية حال ، ربما كانت المراجع التي تشير الى تجانس أوثق بين بطل الحريري عديم الضمير ، والمتشرد الادبي الاسباني ، تميل الى التسليم بالبدهية القائلة بأن المتشرد الاسباني ذو شخصية نمطية وصفات منتظمة تعرض في كل الروايات • والواقع أن شخصيات المتشردين هؤلاء أقل اتساقا وانتظاما مما

افترض عادة ، وهنــاك بطل متشرد عرضت شخصيتــه ، ربما ضمن اطــار عقيدة دينية ، يمر بمراحل الاغواء والانغماس في الخطايا ، ثم يعود الى التوبة والخلاص ، وكذلك بطل الحريري ، فهو يصور تائبا عن كل أعماله الطائشة لائذا بحياة التقشف مراعيا بدقة وحزم صلواته اليومية الخمس . وهكذا فان للتشابه بين البطلين ما يبرره . بيد أننا لا نكاد نجــد بين الابطال المتشردين العشرين الاوائل تائبا واحدا . ونجد في لازاريلو دي تورميس (*Lazarillo de Tormes*) أو في تقويم أحدث أن الصورة الاصيلة أو طليعة النمط التشردي في اسبانيا ألا وهــو البطل يقرر أن النفاق هــو الذي يسود في المجتمع ، لذا فالطريقة الوحيدة للنجاح هي التعامل مع المجتمع بعملته نفسها ولهذا نراه ينغمس في آخر حياته أو في خاتمة الرواية بنفاق صفيق وقح بدلا من التوبة والعودة الى جادة الصواب ، فيتزوج خليلة كبير الكهنة ثم يقسم له انها شريفة ، كل ذلك لكي يحصل على فوائد مالية واجتماعية من كبــير الكهنة الذي كان بحاجة لاعطاء غطاء اجتماعي لعلاقته المشبوهة .

وهناك صورة أخرى لمتشرد ثالث يحاول أن يصبح نبيــلا ذا محتد ، ويحاول نسيان ظروف مولده المشينة والالتحاق بطبقة النبلاء . فكان سلوكه الجانح في نظر الناقد الحديث مظهرا مــن مظاهر ما يصفه علماء النفس اليوم بالتعويض عن عقدة النقص .

ولكن ، ان كان أبو زيد في النهاية وحيا للمتشردين الادبيين الاسبان ، فان مسألة المتشردات كلهن ما تزال قائمة بدون حل . ويمكن القول ان وجود بطلات متشردات ربما كان تطورا طبيعيا ، اذ ما أن يتوطد نمط البطل المتشرد

حتى تكون الخطوة التالية هي خلق البطلة المتشردة • بيد أنه يمكن القول أيضا بتبرير كبير ان النمط الاصيل للمتشردة في الادب الاسباني قد ظهر قبل نمط المتشرد بزمن طويل • فها نحن نجد في كوميديا دي كاليستوي ماليبيا ( *Comedia de Calısoy Melıbea* ) للكاتب فيرناندو دي روجاس ( *Fernando de Rojas* ) والمعروفة عموما باسم « لا كاليستينا » *La Calestina* والتي ظهرت عام ( ١٤٩٩ ) ، أي قبل أول رواية تشردية متطورة متكاملة بمائة عام تماما ، النمط الاصيل للرواية التشردية « لاهيجا دي سيليستينا » ( *La hija de Celistina* ) التي نشرت عام ( ١٦١٢ ) ، وأعيد نشرها عام ( ١٦١٤ ) بعنوان « لا انجينيوسا الينا » ( *La ingenıosa Elena* ) أي « هيلين البارعة » •

ويختلف الشكل التشردي عن المقامات في أن الروايات التشردية كلها سير ذاتية في صيغتها حيث يروي المتشردون أحداث حياتهم منذ مولدهم — الذي يكون عادة ضمن محيط مشيق من الخداع والسرقة • والمقامة الوحيدة التي يمكن وصفها بأنها سيرة ذاتية هي المقامة الثامنة والاربعون «الحرامية» ( وهي ، على ما يبدو ، أول مقامة يؤلفها الحريري ) التي تعرف فيها على الراوية الحارث عرضا ، والتي يكون فيها أبو زيد راويته الخاص • أما في المقامات التسعة والاربعين الاخرى فيكون الحارث بن همام هو الراوي وليس أبو زيد • والواقع أنه تبين أن احدى روايات المتشردين كانت سيرة ذاتية أصيلة يسهل تمييز الخيال فيها عن الواقع •

وبقي لزاما أن نبحث بقدر المستطاع انتشار وشيوع أدب المقامات في

اسبانيا القرون الوسطى ولو أن هذا الانتشار لا يعني بالضرورة التأثير . والذي يدهش المرء في هذا المقام هو أن مقامات الهمذاني الاكثر بساطة والاقل صنعة والاكثر أصالة لم تكن معروفة كثيرا ولم تحظ الا بنزر يسير من الشروح والتعليقات . فالشريشي ( *Sharishi* ) لا يذكر الهمذاني أبـدا في مقدمة تعليقه المشهور على الحريري . ولم يورد له ذكرا فيما بعد الا لان الحريري ذاته يشير اليه في مقدمته التمهيدية ، وكل ما أضافه الشريشي ما يلي :

« جاءت مقامات الحريري أحفل وأجزل وأكمل فلذلك فضلت البديعية . »

ويذهب كثيرون الى أن مقامات الحريري لـم تفضل مقامات الهمذاني بموضوعها وانما تفضلها بالصنعة الادبية وحيلها التي أشار اليهـا الهمذاني فقط ، في حين استفاد منها الحريري على نطاق واسع . ومثال هذه الصنعة وحيلها كتابة أحاديث كاملة من كلمات منقطة أو غير منقطة ، أو من كلمات ذات حروف منقطة وغير منقطة بالتناوب ، ناهيك عن ذكر الاحجيات المتنوعة والالفاظ أو الجمل التي تقرأ معكوسة دون أن تتغير ، والالغاز اللغوية التي أشرنا اليها قبل قليل . فالحريري ، بعبارة أخرى ، قد ركز الانتباه على الشكل أكثر من المضمون ، أو كما قال بروكلمان ( *Brockelmann* ) « .... لقد خيمت حيلة البلاغة على موضوعه في نظر الاجيال اللاحقة بحيث أصبح الشكل منذئذ صفة مميزة لهذا النوع من الادب ، واستخدم ليس لعرض موضوعات تشردية فحسب ، بـل لعرض موضوعات أكثر تنوعا . » ومـن ثم كانت المقامـة الصوفية للسهروردي ، والمقامات الخمسون في الزهد للزمخشري ، ثم كانت المقامات الجوزية في المعاني الوعظية لابن الجوزي التي ظهرت في القرن الثاني

عشر والتي تشبه ، كما يبدو من عنوانها ، مواعظ الزمخشري ونصائحه ، رغم أن ابن الجوزي الكاتب الغزير لا يفتقر الى موضوعات المتشردين ولا يعجز عن طرقها طالما ترك لنا مؤلفين ضخمين أحدهما عن الاذكياء وهـو « كتاب الاذكياء » والاخر عن الملحاء والظرفاء وهو « أخبار الظراف والمتجنين » •

ورغم أن الحنفي كان يعالج موضوعات تشردية فقد ألزم نفسه بشدة بتقليد المقامات الحريرية من حيث الشكل مما جعله يختار ، كما أنبأنا في مقدمته التمهيدية ، الفارس بن بسام راوية وأبا عمر التنوخي بطلا بحيث يتطابقان مع شخصيتي الحريري ، الحارث بن همام وأبي زيد السروجي •

ويمكن للمرء أن يعدد الموضوعات الدينية وغيرها التي طرقت بالصيغة المقامية ، بالاضافة الى المقمات المسيحية التي كتبت باللغة السريانية في المشرق العربي والتي كانت تحاكي المقامات الحريرية محاكاة تامة ، وكانت لغة هذه المقامات بدورها ذات طبيعة زخرفية مصطنعة مما اضطر مؤلفيها أنفسهم أن يشرحوها في تعليقات لهم • أما نظائرها العربية فهي « المقامات العليـة في الكرامات الجلية » في مدح النبي ( ص ) وصحابته لأبي فتح بن سيد الناس ( المتوفى عام ١٣٣٤ ) و « المقامات الفلسفية والترجمات الصوفية » لشمس الدين محمد بن ابراهيم الدمشقي والتي يبلغ عددها ، كالمقامات الحريرية ، خمسين مقامـة •

وهنالك مقامة فريدة تستحق الذكر كتبها عن الطاعون زين الدين عمر بن علي الوردي بعنوان « النبأ عن الوباء » • ومن دواعي ذكر هذه المقامة هنا هو أن بروكلمان ( *Brockelmann* ) يعتقد أنها « •••• هي ذاتها المقامة التي

ضمنها السيوطي في مؤلفه عن الطاعون. » والواقع أن السيوطي الغزير الانتاج والمتوفى عام (١٥٠٥) لم يحذف من مؤلفاته هذا الشكل من الكتابة ، ولنقتبس ما جاء به بروكلمان ثانية : « ... لقد استخدمها باحتقار تام بسبب استخدامها التقليدي في معالجة مثل هذه الموضوعات من بين أكثر فروع المعرفة تنوعا ، دينية كانت أم دنيوية . »

أما في اسبانيا فان العمـل الادبي الوحيد الذي جـاء بالعربية تقليدا للحريري ومضاهيا لاعماله ، والذي لدينا منه مخطوطات باقية حتى الان ، فهو المقامات الخمسون لأبي الطاهر محمد بن يوسف السراقوستي الاستركوني . ولقد رأيت من هذه المقامات نسخا ممزقة ناقصة في مكتبة القرويين في فيز ( *Fez* ) ، ويمكن التوثق من أصلها الاندلسي عن طريق نمط كتابتها . وهذه المقامات أقرب في شكلها الى السير الذاتية ، وتقدم عـادة شخصية ثالثة الى جانب البطل والراوي .

كما جاء ذكر ابن القصير في أزهار الرياض للمكاري وجونزليز بالينشيا ( *Gonzalez Palencia* ) ووصف بأنه كاتب مقامات ورسائل أدبية ، بيد أن بروكلمان لم يورد ذكره ، ولم أستطع بدوري العثور على أي انتاج شامل لابن القصير يمكن مقارنته بأعمال الحريري .

وبقدر ما يتعلق الامر بانتشار هذا النوع من الادب ، وبقدر ما تسمح وسائل التوثيق ، فـان مخطوطات مقامـات الحريري الموجودة في المكتبة الاسقورية ( *El - Escorial Library* ) تعتبر في الغالب ذات أصـل شرقي ومغربي . ولا يوجد في المكتبة الوطنية في مدريد أو غرناطة أية مخطوطة من

هذه المخطوطات . ولم نستطع كما أشرنا أعلاه العثور على أية مخطوطة لمقامات الهمذاني في مكتبات اسبانيا .

وبقي أن نذكر ، على أية حال ، ما قام به المؤلف اليهودي الاندلسي « يهود الحريزي » في القرن الثاني عشر من ترجمات وأعمال يحاكي بها مقامات الحريري . ويبدو أنه لا يوجد أعمال تحاكي المقامات ، أو ترجمات لها كما كان لكليلة ودمنة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر .

ومما سبق نستطيع الخلاص الى أن الاثر المباشر الذي أحدثته مقامات الحريري ومن بعده ، والتي ارتحلت عن موطنها الاصلي ، في الرواية التشردية الاسبانية لم يكن كبيرا . ولقد أشير في مطلع هذا المقال الى أن صفة الغموض والصعوبة والتركيز على الشكل في المقامات حالت دون تطورها الى روايات تشردية . وهذه حقيقة تنطبق على المقامات في المشرق العربي وفي اسبانيا على حد سواء ، رغم الرواج الظاهري القليل الذي تمتعت به المقامات في اسبانيا القرون الوسطى ، كما أشرت سابقا . كذلك لم يكن في المقامات حلقة واحدة أو رواية فردية واحدة يمكن توسيعها وتفصيلها حتى تقف على قدميها مستقلة وتصبح رواية كما هو الحال مع ألف ليلة وليلة أو مع الديكاميرون ( *Decameron* ) وليست هي كالاخيرة تقدم قصة تتلاحم في اطارها الحكايات المنفصلة لتشكل جميعها رواية .

فأثر المقامات على الرواية التشردية ربما كان شفويا وسطحيا ، والتشابه بينهما ربما كان عرضيا وليس جوهريا . والا فمن المدهش أنه عندما نجد باستمرار ما يشير الى التشابه والتأثير المحتمل للمقامات على الرواية التشردية ،

لا نجد أية مراجع تشير الى احتمال وجود أي تماس أو احتكاك للمقامات مع الرواية الرعوية أو الشبه تاريخية التي سبقت الرواية التشردية في اسبانيا . فقد تبين أن الروايات الرعوية الاسبانية ، كما أشارت تفسيرات متنوعة ، قد استلهمت النزعة الايطالية في حين أن دراسات مضنية أجريت على « لاسيليستينا » ( *La Celestina* ) برهنت على وجود تأثير بتراركي ( *Petrarchan* ) على الرواية . ورغم ميل بعض النقاد الاسبان الى المبالغة في قراءة أعمال كتاب اسبانيا القرن الخامس عشر الكلاسيكيين والانسانيين بسبب اعتزازهم بقوميتهم فان الأثر الكلاسيكي على الرواية التشردية والكتاب الاسبان الاوائل قد شرح وفصّل تفصيلا كبيرا .

ومن جهة أخرى فان المصادر العربية المعاصرة والغنية بالموضوعات التشردية كالمقامات لم تحظ بأي ذكر عندما أشير الى التشابه والتأثير المحتمل للمقامات على الرواية التشردية ، بيد أن هناك عملا أدبيا غنيا بالعناصر التشردية وبالسيرة الذاتية من حيث الشكل ذلك هو « زجل ابن قزمان » ( *Quzmān* ) في القرن الثاني عشر . وربما لا يستطيع أحد سوى مؤلف هذه الازجال ، بما له من سمعة سيئة وحياة فاسقة ، أن يزود متسولي العصر الوسيط وكسلاه ومحتاليه بمبدأ يناسبهم كالذي وضعه في قوله الآتي :

أنا منجل قوامي فالعوج

ونجد في الزجل رقم ( ٨٧ ) مثالا جيدا على العمل التشردي الطائش . ولكي يطلع القارىء على سخرية الشاعر بالنفاق وتقريعه له ، خاصة نفاق الكهنة ورجال الدين ، فليرجع الى الازجال ( ٧١ ، ٩٤ ، ١٤٣ ) . ففي الزجل

الاخـير يشبه الفقيه برهرة جلوري في البـيرو التي تنفتح ليـلا وتنغلق نهارا . وما أتينا على ذكر هذا الزجل وما فيه تشبيه الا لأن التيار المضـاد للدين ورجاله في رواية لازاريلودي تورميس ( *Lazarillo de Tormes* ) وعند كيوفيدو ( *Quevedo* ) مؤلف لافيداديل بوسكون ( *La Vida del Buscon* ) كان واضحا جدا مما عزز الاعتقاد بأن كاتب لازاريلو دي تورميس المجهول مغربي اسباني .

بيد أن الاثر العربي في الرواية التشردية الاسـبانية ، والذي لا مراء فيه ، هو أصداء فن الحكاية العربية وسرد النوادر التي تتردد في أجـواء الرواية التشردية . اذ ليس من الصعب اكتشاف انتقال هذا النوع من الادب على نطاق واسع من المشرق العربي الى اسبانيا الاسلامية .

ولمحة بسيطة تلقيها عـلى الكتاب الثامن والعشرين من العقـد الفريد ( بيروت ١٩٥٣ ) ، المخصص للحكايات عن البلهاء والبخلاء والمتطفلين ، تبين أن جزءا كبيرا من الكتاب أحيانا ليس الا اعادة للقصص المعروفة من كتـاب البخلاء للجاحظ ، كلمة بكلمة . كما تظهر قصص المتطفلين والمعتوهين والبخلاء ( وهي المواضيع المحببة في الرواية التشردية ) بتغييرات طفيفـة في الاعمال الادبية العربيـة المتأخرة في اسبانيا ، وبخاصة في حدائق ابن عاصم الاندلسي ( *Hadā'iq Ibn Asim al - Andalusi* ) المتوفى عـام ( ١٤٢٧ ) ، وكذلك في المخطوطات العديدة لهذا العمل الادبي والتي كتبت حوالي نهاية القرن الخامس عشر ، في اسبانيا على الارجح . وقد ظهرت بعض هـذه القصص بنصوص متشابهة جـدا في الروايات التشردية الاسبانية ، باستثناء بعض الاتصالات

الشفوية ، على الاقل • ويكفي هنا أن نشير الى قصتين وردتا في لافيداديل بوسكون *La Vida del Buscon* للكاتب كويفيدو( *Quevede* ) واللتان تشبهان بوضوح ما جاء في نظائرهما من كتاب البخلاء للجاحظ : الاولى ، قصة القفطان والتي تختلف أحيانا عـــن مثيلتها في لافيدا ديل بوسكون للكاتب كويفيدو ( انجيل فالبيونا ي برات ، الرواية التشردية الاسبانية الطبعـــة الخامسة ، مدريد ، ١٩٦٦ صحيفة ١١٢٥ ـــ ١١٢٦ ) ( *Angel Valbuena y Praf La novela Picaresca espanola 5 th estion, Madrid, 1966 pp. 1125 - 1126.* )

أما القصة الاخرى فهي قصة ذلك البخيل الذي كان يرتاب في مصروفات البيت وشؤونه وهو يومىء بلقمة الخبز ويمررها فوق قطعة الجبن دون أن تمسها لقمة الخبز • هذه القصة تظهر في كتا ب البخلاء للجاحظ ( Op. Cit. , p. 1099 ) مع مثيلتها في مؤلف كويفيدو ( Op. Cit. , pp. 131 - 132 ) •

وعلى أية حال فان التقاط هذه الحكايات العربية مع ما يطابقها أو يماثلها تقريبا في الروايات الاسبانية ليست مفيدة جدا ، رغم أنه عمل شيق وممتع •



# تورغنيف وروابط العصور

ميخائيل خرابتشينكو          ترجمة : عاطف أبو جبره

كان نشاط تورغينيف الابداعي يجري تحت تأثير الحركة التحررية النامية في روسيا في أواسط القرن التاسع عشر وفي نصفه الثاني. وبنفس الوقت كان ابداع الكاتب نفسه أحد العوامل الهامة في هذه الحركة . لعبت مؤلفات تورغينيف دورا كبيرا في صوغ الوعي الاجتماعي الذاتي وفي تخطي المتاهات والخرافات والنظرات الكاذبة الى الواقع وكذلك في النضال ضد الشر الاجتماعي .

وقد أكد مشاهير المشاركين في الحركة التحررية بمن فيهم الشعبيون الثوريون ، أكثر من مرة ، تأثير مؤلفات تورغينيف على الجيل الشاب ودورها الكبير في انضاج ونشر روح الاحتجاج والثورة دون أن تعيق هذا وجهات نظر الكاتب السياسية الليبرالية المعتدلة .

صرح الشعبي ب. لافروف وهو شخصية اجتماعية معروفة ـ بأن تورغينيف « ينضوي تحت لواء تلك الجماعة العظيمة من المناضلين

الادبيين الذين كافحوا في الاربعينات ضد الفساد القيصري ، تحت لواء الجماعة التي أعدت برامج محددة للنضال في الربع التالي من القرن من اجل مستقبل أفضل لروسيا • ويرى لافروف أن تورغينيف « استطاع أن يؤيد أفضل من أكثرية معاصريه ، وان يساعد أحيانا القوى الجديدة التي تقف على أرضية هذ االنضال بالرغم من أنه لم يكن قادرا ••• على التخلي عن أساطير الليبراليين القديمة ••• لقد كان عن غير قصد محضرا ومساهما في تطوير الحركة الثورية » •

وقد جاء في المنشور الذي أصدرته جماعة «حرية الشعب» بمناسبة وفاة الكاتب : « كان تورغينيف مبشرا شريفا يمثل مجموعة كبيرة من الاجيال الشابة فقد تغنى بمثالية الشباب الروسية الفريــدة وكـان مصورا لعذاباتهم الداخلية وصراعهم النفسي بسبب شكوكهم الرهيبة وبسبب استعدادهم المتفاني للتضحية » • وأشار المنشور الى أن تورغينيف الارستقراطي بتربيته « التدريجي » بقناعاته تعاطف بقلبه المحب المرهف مع الثورة الروسية ، بل ساعدها »(١) •

من المعروف أن ابداع فنان الكلمة الكبير هذ غالبا ما كان يتعارض مع آرائه السياسية ، فمؤلفاته لم تكن فقط معبرة عن أفكار محددة بل كانت تعتبر تصميمات فنية للواقع الحي •

لقد كان عالم الشخصيات الادبية ومغزاها الايجابي عندتورغينيف

---

(١) « تورغينيف في ذكريات ثوريي السبعينات » ــ موسكو ــ لينينغــراد ١٩٣٠ ــ ص ٧٧ •

أوسع بكثير وأشمل من تلك المعتقدات السياسية التي كان يحملها • وقد صرح الكاتب نفسه : « أن اعادة تصوير الحقيقة والحياة الفعلية بدقة وقوة يعتبر سعادة عظيمة للاديب ، حتى ولو لم تتطابق هذه الحقيقة مع عواطفه الذاتية »(٢) •

الاحساس الحاد بالمآسي الاجتماعية ومآسي الشعب والفهم الواضح لمهمة الادب السامية هما اللذان خلقا الاخلاص الذي لا يتزعزع للحقيقة والذي يميز تورغينيف كما يميز غيره من الكتاب الروس الكبار أمثال غوغول ونيكراسوف وتولستوي •

كان تورغينيف فنان الديناميكية الاجتماعية والنفسية • فدون أن يركز الاهتمام على الجائحات الاجتماعية والهزات التاريخية كان يسعى دائما أن يصور تطور الانسان والمجتمع على أنه عملية تاريخية طبيعية • في هذا التطور كثيرا ما تقع الشخصية الانسانية في تناقض مع المجتمع ولكنها مع ذلك لا تتوقف عن كونها جزءا مكونا له قوة حقيقية مؤثرة بشدة على حركته الداخلية وتطوره •

كثيرا ما لوحظ اهتمام تورغينيف العميق بالظواهر الاجتماعية والسياسية في عصره وقدرته العظيمة على التقاط التغييرات التي تحدث فيه وقدرته على رصد التبدلات الهامة في نفسية الناس وفي الوعي الاجتماعي وتسجيل هذه التبدلات في أعماله الفنية •

---

(٢) س. تورغينيف ــ المؤلفات الكاملة في ١٢ مجلدا المجلد ١٠ ص ٣٤٩ .

يرى بعض مؤرخي الادب في هذه الميزة التي اتسمت بها موهبة تورغينيف أساسا للتأكيد على الفروق الجذرية بين مؤلفاته ومؤلفات تولستوي ودوستوييفسكي مثلا ، هذه الفروق التي تمس جوهر التصميمات الفنية • اذ أن مؤلف « رودين » و « الآباء والبنون » كان - على حد تعبيرهم - منهمكا كليا بمشاكل عصره اليومية الملحة ، أما تولستوي ودوستوييفسكي فقد عالجا قضايا خالدة في الحياة الانسانية• وبغض النظر عن اغراء مثل هذه المقارنات فانها تظل سطحية وغير صحيحة •

من الاكيد أن تولستوي ودوستوييفسكي لم يتنكرا للقضايا الحيوية المعاصرة ولنتذكر « قصص من سيفوستوبيل » و « آنا كارنينا » و « البعث » و « مذكرات من بيت الاموات » و « الجريمة والعقاب » و « الاخوة كارامازوف » • ومن ناحية أخرى فان تورغينيف لم يكتب عن القضايا اليومية - بمعنى الكلمة الضيق - بل كتب عن قضايا مهمة اجتماعيا ، كما أن تعميماته الروحية لم تنحصر في اعادة خلق الملامح المميزة لمرحلة محددة • ان الفارق بين تورغينيف وتولستوي وتورغينيف ودوستوييفسكي ذو طابع يختلف تماما عن مشكلة الاهتمام بالمؤقت والابدي •

لقد كانت النظرية التاريخية ملازمة عضويا لتفكير تورغينيف الفني ، وهذه النظرة توحدت مع مثل المجتمع المتقدم المتطور ومثل التعبير الحر عن قوى الانسان الابداعية • ولان الكاتب استوعب بشكل

دقيق مرهف حركة الزمن والتحولات الاجتماعية ، رأى تفاصيل الحياة التي لا تتكرر ، رأى تفاصيل الملامح الروحية لمعاصريه ورأى تلك البدايات العامة التي تتبدى في النشاط الاجتماعي وفي نفسية البشر • لقد وجد مثال التطوير الحر لقوى الشخصية الابداعية تعبيرا عنه في التحليل الموسع لمختلف جوانب الوجود الاجتماعي للانسان ، هذا الوجود الذي ينظر اليه دائما من خلال آفاق تغيره التاريخي •

كانت المعايير الرئيسية لتقييم نشاط الانسان تنحصر عند تورغينيف في الموقف من المصلحة الاجتماعية والاخلاص للعدالة والنقاء الروحي والمشاركة في اجتثاث الظلم • من هذه المواقع صور الكاتب أعنف نزوات أبطاله الذين لم يكونوا راضين عما يحيط بهم وصور خيبة أمل « الناس الرائدين » وصور قلة ايمان مختلف أنواع « الريبيين » •

لقد سار تورغينيف على طريقه الخاص في رسم الديناميكيـــة الاجتماعية ونمط الحياة الاجتماعية للناس وكذلك في كشف عالمهم الداخلي • كان يهمه قبل كل شيء تركيب الروح في الشخصية الانسانية ، وعلاقة الطباع بتأثير العالم المحيط • ويعتقد الاديب أن دورا كبيرا في صياغة تركيب الروح يعود الى التربية والى انطباعات الفتوة • لكن البنية النفسية للانسان هي التي تحدد سمات سلوكيته وتصرفه •

في نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات يصل تورغينيف الى مرحلة الفنان الناضج والماهر الاصيل • لقد سار التطور الابداعي عند تورغينيف الى درجة ما بشكل مواز للتطور الفني عند دستوييفسكي

وتولستوي • الا أنه ظل « أي تورغينيف » بعيدا عن المعالجة التحليلية لنفسية الشخصية الانسانية ، هذه المعالجة التي كانت قد ظهرت في نثر ليرمونتوف ، وظل بعيدا عن النفسانية العميقة التي عبر عنها بشكل واضح في مؤلفات كبار معاصريه • لقد ورث تورغينيف أكثر من تولستوي ودوستوييفسكي تقاليد بوشكين في تصوير نفسية الانسان وطورها بشكل مثمر •

أشار بيساريف حين تقييمه لرواية تورغينيف « الآباء والبنون » الى أننا « نرى عند تورغينيف فقط النتائج التي توصل اليها بازاروف ونرى الجانب الخارجي من الظاهرة أي نسمع ما يقوله بازاروف ونعرف كيف يتصرف في الحياة وكيف يتعامل مع مختلف الناس • نحن لا نرى تحليلا نفسيا ولا سردا اجماليا لافكار بازاروف • ولكننا نستطيع فقط أن نخمن ما فكر به وكيف صاغ قناعاته لنفسه »(٢) هذا الرأي صحيح في الكثير من جوانبه والى جانب ذلك فمن الضروري التأكيد على أن الصفات النفسانية عند تورغينيف مثلها مثل كل ملامح طريقته الفنية ترتبط ارتباطا وثيقا برؤيته الابداعية للحياة وبتلك المشاعر الكبيرة التي وجد الكاتب حلا لها وببنية الطباع التي صورها •

فبالنسبة لتولستوي ـ مثلا ـ الذي كانت تهمه أكثر من غيرها مصادر النمو الاخلاقي للانسان وامكانيات انبعاثه ونجاته من جنون الانانية ، كان التحليل المجهري لعالم الانسان الداخلي أهم وسيلة لالقاء

(٢) بيساريف ـ المؤلفات في أربعة أجزاء المجلد ٢ ص ٢٠ ــ ٢١ •

الضوء على عمليات الكما لالروحي للشخصية أو هروب هذه الشخصية من انسانيتها الاصيلة ·

أما تورغينيف الذي أعار اهتماما خاصا لتصوير نزعات الانسان الاجتماعية والى تصوير الابطال في رغبتهم الجامحة لخدمة المجتمع ولمنفعته وفي ولعهم بالافكار ، كان يسعى قبل كل شيء الى كشف الفكرة النفسية الاساسية للطباع التي يصورها · ولم يكن بالنسبة له من الضروري اجراء تحليل تفصيلي لسير العمليات النفسانية من أجل الوصول الى هدفه · لقد سمحت النفسانية ذات الاستنتاجات المتتابعة لتورغينيف أن يلقي ضوءا ساطعا على البنية النفسية لابطاله ·

لقد أعطى تصوير الجوانب الهامة في عالم الانسان الداخلي وكذلك تصوير العملية النفسانية امكانية كبيرة لتورغينيف لكي ينقل بشكل مقنع حدة التقصي الحياتي لابطاله ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نقل كمال الشخصية الروحي وعندما كان الاديب يتوجه الى الشخصيات الانفعالية كان يتجنب كذلك الخوض في تيار الوعي الداخلي،وكان يظهر ردود الفعل والشكوك على أنها حالة نفسية محددة وعلى أنها أحد أنواع موقف الانسان من الواقع ·

لقد كان تورغينيف أفضل ممثل لاتجاه بوشكين في الادب الروسي ، وكان الفنان الذي أغنى بشكل كبير التقاليد التي خلفها بوشكين · ان ما جمع بين تورغينيف وبوشكين هو الاهتمام الزائد بحركة الحياة الاجتماعية وبقوانينها الداخلية ، الاهتمام بروابط الازمنة وتعاقبها ·

كان يقربهم أحدهما من الآخر الاهتمام بمصير الانسان في تعاقب الازمنة فقد شغلتهما الذات الانسانية في تكامل تصرفاتها وعالمها النفسي ·

ولكن ، في نفس الوقت الذي كان فيه بوشكين مشغولا بمراحل التأزم والانعطاف في التطور الاجتماعي ( الفتنة ـ عصر القيصر بطرس، انتفاضة بوغاتشوف ) كان تورغينيف مشدودا الى تصوير الظواهر في مجراها الطبيعي أكثر من تصويرها في مراحل توترها الشديد ، لكن هذا لم يمنعه من التطرق الى الصدامات الحادة في الحياة الاجتماعية ·

وقد كتب ميريميه : « ان تورغينيف ينسخ من مؤلفاته الجرائم العظيمة فلا تجد لديه مشاهد تراجيدية · وفي رواياته لا يوجد الا القليل من الاحداث · موضوع رواياته بسيط ولا يحتوي على ما يمكن تمييزه عن الحياة اليومية »(٤) لكن الاهتمام بظواهر الحياة اليومية لم يتعارض مع تجسيد الصدامات الحادة والعميقة ذات الطابع الواضح ·

كان بوشكين يصور بشكل معبر كيف ينغمر الانسان في تيار الاحداث التاريخية ، وفي كثير من الاحيان دون ارادة منه ( هكذا كانت قصة حياة غرينيف مثلا ) · كان مصير الابطال عنده غالبا ما يرتبط بذلك الحل الذي يقود اليه صراع القوى التاريخية ( بوريس غودونوف ، بوغاتشوف ) · كان موضوع القدر وتقلبه يشغل بوشكين حتى عندما تخطى نطاق الاحداث التاريخية ليصور الحياة العادية · وهنا لا يجوز لنا

---

(٤) بروسبير ميريميه : المؤلفات المختارة في ستة مجلدات ـ المجلد الخامس ـ موسكو دار « برافدا » للنشر ١٩٦٣ ص ٣٧٠ ·

أن ننسى قصة « العاطفة الثلجية » و « الطلقة » وتحولاتهما المتفردة في تطوير الحدث ٠

رابطة الانسان والزمن والانسان والمجتمع تتكشف لدى تورغينيف بشكل آخر تماما ٠ فعندما يظهر ارتباط الانسان بالظروف يؤكد ـ في نفس الوقت ـ على لحظة الخيار الواعية التي تقف أمامها الشخصية المفكرة الراغبة بايجاد مكانها في الحياة وبايجاد وظيفتها الطبيعية ٠ الاندفاع الوطني والشعور بالمسؤولية عما يحصل ، هذا الشعور الذي يمتاز به أفضل أبطال تورغينيف ، كل هذا لا يظهر في مؤلفات تورغينيف كأحد خطوط ملامح الشخصية بل كميزة هامة جدا في هذه الشخصية ، ميزة تتبدى مع تطور الحياة ٠

حتى عند تصوير نفسية الانسان يظل تورغينيف ـ بالرغم من قربه من مبادىء بوشكين الابداعية ـ يظل متميزا عنه في الكثير من الامور ٠ واذا كان العالم الداخلي لابطال « بنت البستوني » و « ابنة الضابط » يتوضح ويتكشف بفضل الاحداث فان تورغينيف يصل الى درجة كبيرة من الاشباع النفساني في شخصياته ، اذ يصور مختلف جوانب سلوك الانسان ويصور علاقته بالطبيعة وبهذه الظاهرة أو تلك من ظواهر الحياة وبالناس الاخرين والخ ٠٠٠ وقد أشار تورغينيف في رسالة وجهها الى ل٠ ن٠ ليونتيف : « على الشاعر أن يكون عالما نفسانيا ولكن خفيا : يجب أن يعرف ويحس جذور الظواهر ولكن يجب الا يقدم الا الظواهر نفسها في ازدهارها أو ذبولها »(٥) ٠ في مؤلفت

---

(٥) ا٠ س٠ تورغينيف ـ المؤلفات الكاملة والرسائل ـ رسالة ـ المجلد ) ٠ موسكو ـ دار اكاديمية العلوم السوفييتية للنشر ١٩٦٢ ص ١٢٥ ٠

تورغينيف تلاحظ بوضوح الجذور النفسية العميقة لكل ما يرتبط بكلمات أبطاله وفعلهم أو يرتبط بخمولهم وعدم حركتهم •

لقد اقترن تقبل واغناء تقاليد بوشكين عند تورغينيف باحاطة فعلية بتجربة غوغول الابداعية • كان تورغينيف يقيم عاليا مؤلف « النفوس الميتة » ودوره في تطوير الادب الروسي وفي تنمية الوعي الاجتماعي • وقد أعلن تورغينيف بعد موت غوغول : « لقد كان بالنسبة لنا أكثر من كاتب ، لقد كشفنا لانفسنا »(٦) • ثم كتب بعد ذلك في رسالة الى دروجينين : « لا زلنا بأمس الحاجة الى تأثير غوغول في الحياة وفي الادب »(٧) •

انعكس تأثير تجربة غوغول الابداعية في ابداع تورغينيف في التصوير الواضح للحياة الاجتماعية ولذلك الوسط الاجتماعي الذي يعيش ويفعل فيه أبطاله • لقد ظهر هذا التأثير في الزخم الانتقادي الموجود في مؤلفاته وفي المنطلقات الساخرة في هذه المؤلفات • كان تورغينيف عادة يصور أبطاله الذين يعانون ويبحثون على خلفية اجتماعية عريضة وبتماس مع مختلف البدايات الاجتماعية والنفسانية • أما شخصيات الناس الذين يكشفون الركود والخمول الروحي فيمتازون عادة بخاصيات واضحة وغالبا ما كان يصورهم بشكل ساخر • فلنتذكر ، مثلا ، وصفه لحلقة الجنرالات في « الدخان » ووصفه

---

(٦) ا. س. تورغينيف المؤلفات الكاملة في ١٢ مجلد المجلد ١٢ ص ١٢ ص ١٠٤ .

(٧) نفس المصدر .

لليبرالي سيباغين والمحافظ كالوميتيسيف في « الارض البكر » ولنتذكر حديثه عن أسرة كيرسانوفا في « الآباء والبنون » ... الخ الخاصة الاجتماعية لهذا النوع من الشخصيات ، التي لا تنسجم دائما مع التصوير العريض لعالمهم الداخلي تترافق مع نفسانية دقيقة أثناء تصوير الابطال الذين يظهر في مصيرهم وفي تقصيهم صدام حياتيهام.

الا أن التأثير المثمر لمبادىءغوغول الابداعية على نشاط تورغينيف الادبي لم يغير الخطوط الرئيسية في تطوره الابداعي ولم يغير من انتمائه الى مدرسة بوشكين . اذ أن تلقي تقاليد هناني الكلمة العظيمين ( بوشكين وغوغول ) لم يعق بل ساعد على صوغ شخصية هذا الاديب الروسي العظيم المستقبلية .

لعب تورغينيفدورا هاما في تثبيت أقدام واغناءالواقعيةالروسية. وهذا يجب فهمه ، على أقل تعديل ، بمعنى أن منجزات تورغينيف الابداعية تقبلها معاصروه ومن خلفوه مباشرة وعلى الفور ودون أية صدامات . من المعروف أنه كانت تقوم بينه وبين بعض كبار الكتاب المعاصرين له علاقات أدبية صعبة جدا .

لكن التجربة الفنية عند تورغينيف كانت ظاهرة هامة لدرجة أنها أبدت تأثيرا كبيرا على تطور الادب الروسي في نفس الوقت الذي وجهت فيه الى تورغينيف الحملة الانتقادية المعروفة . وقد تقوى ذلك التطور وتعزز بفضل المعجبين المتحمسين بابداع تورغينيف .

لقد كانت علاقة تورغينيف بتولستوي ودوستوييفسكي علاقة

معقدة ومتناقضة • وفي هذه العلاقة طبعا لم ينعكس اختلاف طبائعهم الشخصية بقدر ما انعكس التمايز بين شخصياتهم الابداعية •

حيى تورغينيف بحرارة مجيء تولستوي الى الادب وتنبأ له بمستقبل كبير منذ مؤلفاته الاولى عندما كان مبتدئا • لكن طريقهما افترقا • ورغم أن تورغينيف كان يقدر تولستوي كفنان تقديرا جيدا الا أنه لم يكن يتقبل الكثير من أدبه وبشكل خاص كان يرفض تلك التفصيلية في السرد وكشف دقائق الاحاسيس والمعاناة والتحليل المجهري للعالم الداخلي للانسان ، علما أن تولستوي كان يعير هذه الامور أهمية قصوى •

في شباط ١٩٦٨ كتب تورغينيف الى انينكوف حول « الحرب والسلام » قائلا : « ان تولستوي يدهش القارىء بمقدمة حذاء الكساندر وبضحك سبيرانسكي ويجبره على الاعتقاد أنه يعرف كل شيء عن هذا ، ما دام يتحدث عن هذه الدقائق • أما هو فلا يعرف شيئا الا هذه التوافه ••• أما بشأن ما يسمى « نفسانية » تولستوي فيمكن قول الكثير : في الطبيعة الواحدة لا يوجد تطور حقيقي ••• بل توجد عادة قديمة هي عادة تصوير التردد والتأرجح في الاحساس الواحد وفي الحالة الواحدة ••• كم هي مملة ردود الفعل الدقيقة والتأملات ومراقبة الاحاسيس الخاصة • تولستوي لا يعرف اية نفسانية أخرى أو أنه يتجاهلها عمدا »(٨) •

---

(٨) ا. س. تورغينيف ــ مجموعة مؤلفاته في ١٢ مجلدا ــ المجلد ١٢ ص ٢٨٥ ــ ٢٨٦ .

من المميز أن تورغينيف لم يتقبل المعالجة النفسانية الدرامية لدى دوستوييفسكي وقد كتب الى سالتيكوف شيدرين حول رواية المراهق : « عندما وصلني العدد الاخير ( عدد تشرين الثاني ) من « مذكرات وطنية » شاهدت تلك الفوضى • يا الهي ما هذه الحموضة والعفونة وهذه الغمغمة التي لا لزوم لها وهذا « النكش » النفساني •

وبدورهما كان تولستوي ودوستوييفسكي كثيرا ما يوجهان النقد لهذا العمل أو ذاك من أعمال تورغينيف وكذلك كانا ينتقدان طريقته الابداعية كلها • ولكن لا يستنتج من هذا الجدل الادبي أن تولستوي ودوستوييفسكي كانا يقفان على الطريق « العام » لتطور الادب • أما تورغينيف فكان يقف بعيدا عنه •

من المعروف أن الكشف الفني الذي يحرره أديب ما لا يقلل على الاطلاق من أهمية المنجزات الابداعية التي حققها اسلافه أو معاصروه • ان اغناء الفن بقيم جمالية جديدة وطرق جديدة للاستيعاب الفني للعالم، لا يتم باتجاه واحد فقط انما في اتجاهات مختلفة ، كما أن تأثير تجربة الفنان الكبير الابداعية في التطور اللاحق للادب لا يكون وحيد الجانب •

عدا ذلك فان تقييم المعاصرين كثيرا ما يتبدل مع مرور الزمن • فتولستوي في المرحلة المتأخرة من نشاطه الادبي صار ينظر الى أدب تورغينيف بشكل مختلف عن نظرته في الستينات والسبعينات • وقد أشار في رسالة أرسلها الى بيبين عام ١٨٨٤ الى أن : » تأثير تورغينيف على أدبنا أحسن وأكثر اثمارا • لقد عاش وبحث وطرح في مؤلفاته ما

وجد • تورغينيف لم يستخدم موهبته ( المقدرة على اعطاء الصورة الجيدة ) لكي يخفي روحه كما كانوا يفعلون ويفعلون الان ، بل لكـي يستأصلها ويظهرها كلها للعيان • فلم يكن لديه ما يخافه »(٩) ويؤكد تولستوي أن تورغينيف جسد ذلك الايمان بالخير الذي لم يكن قد تكون والذي كان يحركه في الحياة وفي كتاباته جسد الحب ونكران الذات الذي عبر عنه من خلال كل نماذج المتفانين التي صورها والتي رأى أنهـــا تتجلى وتتألق الـــى أقصى الدرجات في « دون كيشوت « ••• (١٠) •

ان تأثير تقاليد تورغينيف يظهر بوضوح في ابداع اعلام الكلمة الشعرية مثل تشيخوف وكورلينكو وبونين • لقد كانت آراء تشيخوف ببعض مؤلفات تورغينيف مختلفة ولكن هاكم ما قيم به تشيخوف رواية تورغينيف « الآباء والبنون » • فقد كتب الى أ• سوفورين : « يا الهي ما هذا الترف في « الآباء والبنون » يا للروعة لقد صور مرض بازاروف بقوة لدرجة أن قواي قد انهارت وتولد لدي شعور وكأني عديت منه • أما نهاية بازاروف ؟ و « العجوزان » ؟ أما كوكشينا ؟ الشيطان وحده يعرف كيف صنع كل هذا • انه عظيم الروعة »(١١) • ما قرب تشيخوف من تورغينيف هو تقييمهما لدور الثقافة والمعرفـة الايجابية في حركة المجتمع ، وكذلك آراؤه حول تطور القوى الابداعية في الشخصية من خلال علاقاتها بالظروف الاجتماعية •

---

(٩) ل. ن. تولستوي — المؤلفات الكاملة — المجلد ٦٣ — ص ١٥٠ .

(١٠) نفس المصدر السابق .

(١١) أ. ب. تشيخوف . المؤلفات الكاملة والرسائل . مجلد ١٦ . ص ٣١ — ٣٢ .

لا شك في أن تقاليد بوشكين وتورغينيف كانت ذات دور كبير في تكوين طريقة الرواية عند تشيخوف والتي تمتاز بالتركيز الداخلي والشفافية والاختصار وليست القرابة في ابداع هذين الاديبين هي وحدها التي أثرت تأثيرا مثمرا بل وذلك الشيء المتميز الذي استطاع أن يتطور في تجربة تورغينيف الابداعية ألا وهو الجمع بين تكثيف الرواية واشباعها النفساني وتجسيد الحقيقة الحياتية العميقة بواسطة التشديد على القصة الموضوعية ، ثم الميل الى التناغم الداخلي في بناء العمل الفني ، ودور التفاصيل السردية وغير ذلك . هذه المميزات لم تنعكس في الكثير من قصص تورغينيف وحسب بل وفي رواياته . فـ « رودين » و « عش النبلاء » و « في العشية » كلها تنتمي الى أكثر الروايات تكثيفا في الادب الروسي ، هذه الروايات التي تعكس الحداثة الابداعية عند الكاتب في تعميم مظاهر الحياة الجديدة وفي خلق أشكال فنية جديدة . ان الاقتصاد في الروي عند تشيخوف له علاقة تتابعية مع ميزات الاسلوب في نثر تورغينيف .

اذا تركنا تشيخوف وانتقلنا الى كورلينكو والى تقبله لتجربة تورغينيف الابداعية يظهر جليا التأثير الابداعي المتعدد الجوانب ، فالروابط التتابعية بين هذين الفنانين أكيدة الى درجة كبيرة وغير مشكوك فيها ولكنها ذات طابع مغاير .ففي حين أثرت تقاليد تورغينيف على نشاط تشيخوف الادبي وهي في وحدة حيوية مع تقاليد بوشكين ، ظهرت هذه التقاليد ( تقاليد تورغينيف ) في ابداع كورلينكو متحدة مع تقبل تجربة غوغول الفنية . ويظهر القرب بين كورلينكو وتورغينيف

أكثر ما يظهر في ذلك الاندماج بين الحقيقة الحياتية الواعية ورومانسية المطامح الانسانية ، هذا الاندماج الذي يميز عددا من مؤلفات هـذين الاديبين • هذه الصفات القريبة من تورغينيف تتجسد في أعمـــال كورلينكو مثل « ضجيج الغابة » و « لعب النهر » و « النيران » و « التناقض » وغيرهما كما يلاحظ بوضوح التشابه والتقاطع بين رواية « في العشية » والقصيدة المنثورة « العتبة » وبين « غريبة كورلينكو » •

للوهلة الاولى يبدو أن التماس الشديد بين بونين وتجربة تورغينيف الفنية ينحصر في تسليط الضوء على حياة القرية وفي معالجة « أعشاش النبلاء » والعلاقة بين الفلاح والسيد ، لكن بالرغم من أنه لا تلاحظ هنا مجرد علاقة في المواضيع بل تلاحظ كذلك علاقة ابداعية ، فان تقاليد تورغينيف الابداعية تظهر في ابداع بونين بشكل أعمق عند تصوير عفوية المشاعر والانفعالات الانسانية التي تترك آثارها في الحيـــاة بمجملها ، وذلك عند معالجة قضية الانسان والطبيعة • ولذلك قد تحس بتأثير تورغينيف الى أقصى الدرجات في « حياة ارسينييف » ، وعلى كل حال فان هذا التأثير هنا أكبر منه في مؤلفات بونين المبكرة • فهنا الرابطة واضحة بين هذا العمل وأعمال تورغينيف مثل « مياه الربيع » و « دخان » •

في علم الادب لم يطـرق أبـدا موضـوع « تورغينيـف والادب السوفييتي » • ان دراسة مثل هذا الموضوع ذات أهمية كبيرة ملحة وكبيرة • فمن بين الادباء الذين تأثروا بشكل مثمر بتقاليد تورغينيف

يمكن ذكر ك. باوستوفسكي و م. بريشفين وء.سوكولوف ـ ميكيتوف، و ي. كازاكوف لكن سلسلة الادباء الذين تأثروا بتجربة مؤلف « الآباء والبنون » الابداعية لا تنتهي عند هذا الحد ، خاصة اذا أخذنا بعين الاعتبار ليس الادب السوفييتي الروسي فقط بل أدب شعوب الاتحاد السوفييتي الاخرى . ان التقييم المشوه لتورغينيف أثر تأثيرا سيئاعلى كشف العلاقات المتتابعة بين ابداعه وابداع الادباء السوفييت . اذ أن دور تقاليد تورغينيف في تطوير الادب السوفييتي ـ كدور تقاليد غيره من الادباء الروس العظام مسألة هامة لا زالت تنتظر الدراسة الموضوعية .

لقد كان تورغينيف أول فنان كلمة روسي كبير . يحرز تقديرا واسعا خارج حدود بلاده . فأعماله هي أول ما كشف للقارىء الاجنبي حياة روسيا والادب الروسي كأدب ذو أهمية عالمية.ففي مجد تورغينيف العالمي كان أول ما ظهر هو ما امتازت به ذاتيته الابداعية وما امتازت به تعاميمه الفنية المتفردة . الى جانب ذلك ظهر الكثير مما ربط هذا الفنان بصلة القرابة مع غيره من كبار الادباء الروس .

كتب جورج برانديس وهو يتكلم عن أهمية ابداع تورغينيف : « لقد اشتهر خارج حدود روسيا فقط بعد ظهور قصصه الطويلةورواياته ومؤلفاته النموذجية مثل « في العشية » و « رودين » و « مياه الربيع » و « دخان » و « الآباء والبنون » و « الارض البكر » . في كل الادب الاوروبي يصعب ايجاد معالجة نفسية أكثر دقة ووصف للطباع أكثر

كمالا • أضف الى ذلك ظواهر تكاد تلحظ لاول مرة في تاريخ الادب المعاصر ، وهي شخصيات الرجال والنساء التي تصل عنده الىدرجة واحدة من التمام ••• ان أعظم أدباء العالم فقط ، هم الذين خلقوا أشياء بهذا القدر من الحيوية والكمال • الى جانب كل هذا فان الخضوع لما هو رائع هذا الخضوع يبدو جليا في هذه الاعمال لا يترك مجالا لان لا يكون المؤلف مخلصا للطبيعة »(١٢) •

ارتبط الاعتراف العالمي بتورغينيف بتميز الطباع التي عبر عنها، وباكتشاف مستويات جديدة في الحياة ، وبجودة ابداعه الفني العالية • وقد أعلنت جورج صاند في رسالة وجهتها الى تورغينيف وهي تتحدث عن « مذكرات صياد » : « هذا عالم جديد ساعدتنا على دخوله • فاي اثر تاريخي لا يمكن أن يكشف لنا روسيا أفضل مما فعلت هـــذه الشخصيات والصور المدروسة من قبلك بشكل جيد ، وهذه الحياة التي رأيتها بشكل رائع ••• انك تمتاز بالشفقة وبالاحترام الكبير لكل مخلوق انساني أيا كانت الاسمال التي يتستر بها ومهما كان النير الذي وضع رقبته تحته ليكدر وجوده • أنت واقعي قادر على رؤية كل شيء وشاعر قادر على تجميل كل شيء وقلب كبير يشفق على الجميـع ويفهم كل شيء » •

ان اندماج المهارة الرفيعة مع الفهم العميق للواقع ، والاخلاص

(١٢) النقد الاجبي حول تورغينيف ــ الطبعة الثانية ــ الادب الروسي ص ٣٩ .

للحياة وموهبة الابداع ، كل ذلك جعل أدباء فرنسيين كبارا مثل فلوبير وموباسان يسمون تورغينيف معلمهم • وقد كتب فلوبير الى تورغينيف في شباط عام ١٨٦٣ : « كم أنا شاكر لك هديتك •• لقد انتهيت لتوي من قراءة كتابك ولا أستطيع أن أمنع نفسي من الاعراب عن اعجابي الشديد • فأنت بالنسبة لي معلم منذ زمن بعيد • ولكنني كلما عرفتك أكثر ازدادت موهبتك ادهاشا لي • تدهشني تلك الحماسة وفي نفس الوقت التحفظ في طريقتك بالكتابة ، ويدهشني العطف الذي تكنـــه للناس الصغار والذي يشبع المنظر الطبيعي بالافكار • يا لهذا الفن التي تمكنت منه ويا لهذا الجمع بين الرقة والسخرية والملاحظة والتكوين •• كم هو متناسق كل هذا فيما بينه •• وكم انت قادر على خلق كل هذه الانطباعات ••• ويا لها من يد واثقة » (١٢) •

لم يكن تأثير تورغينيف فقط في الادب الفرنسي بل في الكثير من الآداب الاوروبية • وتأثير ابداعه في العملية الادبية أكبر وأوسع بكثير مما يصورونه أحيانا • تشير الاعمال الجديدة التي تعالج دور تورغينيف في ادب القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والمكتوبة خارج الاتحاد السوفييتي الى الاهمية الكبيرة لتجربته الفنية بالنسبة لابداع أدباء مثل د• غولسوورثي و هـ• جيمس و د• كونراد وجورج مور وارنولد

---

(١٢) غوستاف فلوبير — مجموعة مؤلفاته في خمس مجلدات — المجلد الخامس — موسكو — دار نشر برافدا ١٩٥٦ ص ٢٣٢ •

بينيت و غ٠ غيسينغ وغيرهم ٠ وقد كتب د٠ غولسوورثي في احدى مقالاته النظرية عن تورغينيف : « ليس هناك شاعر كتب نثرا أعظم من تورغينيف وليس هناك انسان آخر كان أقرب من تورغينيف في اعطاء صورة واقعية للناس والاشياء » ٠

مهم جدا ، أيضا ، رأي المعجب الكبير بتورغينيف الاديب الامريكي هنري جيمس ( ١٨٤٣ ـ ١٩١٦ ) ٠ فقد وصف تورغينيف بـ « روائي الروائيين » وقال : « ان تأثيره الفني قيم جدا ودائم لايزول» ٠ ان هذا الحكم لا يعني طبعا أن روايات تورغينيف تشبه بعض الاعمال الابداعية الاخرى التي تثير غالبا الاهتمام الحر لدى الشعراء والروائيين وهذا لا « يستثني » على الاطلاق قيمة روايات تورغينيف بالنسبة لجمهور القراء ( ويثبت هذا بشكل قطعي استيعاب روايات تورغينيف في العديد من البلدان ) ولكنه يؤكد على شمولية وعمق تجربة تورغينيف الفنية التي يمكن استخدامها بشكل مثمر من قبل الفنانين ذوي الملامح الابداعية المختلفة ٠

* * *

لقد كان تورغينيف شخصية رائدة وابنا عظيما لعصره ٠ وحين يكتبون أو يتكلمون عن خدمات الاديب غالبا ما يتطرقون الى ما يثير المشاعر المعادية للرق في مؤلفاته والى فضحه لاوساط النبلاء المحافظة ولبيروقراطية الموظفين ويتطرقون كذلك الى الاتجاهات الفكرية في أواسط القرن التاسع عشر وفي نصفه الثاني ٠

لكن تورغينيف لم يكن مجرد ابن لعصره ، بل انه كذلك معاصر عظيم من معاصرينا . فأعماله تتمتع في أيامنا هذه بشعبية كبيرة وتؤثر تأثيرا ملموسا على الحياة الروحية للمجتمع المعاصر وخاصة بين الشباب ، وتؤثر على تطور ثقافتنا الحالية .

من الصعب الافتراض أن اهتمام أوساط القراء العريضة بتورغينيف الآن سببه في الغالب الميزة التاريخية الاطلاعية لمؤلفاته ، أو على سبيل المثال امكانية التعرف من خلال مؤلفاته على حياة وأخلاق روسيا ما قبل الاصلاح وأثناءه ، وعلى المظهر الاجتماعي الذي كانت تبدو فيه . ولا يجوز كذلك الاصرار على أن انتقاد الرق وصور النبلاء الزاخـرة بالملاحظات الساخرة الهزلية وما شابه ذلك هو بالدرجة الاولى ما يلفت انتباه القراء المعاصرين . ومما لا نقاش فيه أن ما يشد قراء عصرنا هو المضمون الانساني العميق لمؤلفات تورغينيف، والشخصيات والصدامات التي يساعد كشفها بشكل واضح على فهم أعمق لافكار وتقصيات الناس في عصرنا هذا .

من الطبيعي أن التاريخي والانساني لا ينفصلان . فالانساني – في معنى الكلمة الواسع – يظهر في الادب الواقعي من خلال اعادة خلق المظاهر التاريخية المحددة .. ومن ناحية أخرى فان عكس الواقـع التاريخي بمعزل عن التصوير الواضح للطباع البشرية هو تجريد فارغ. لكن الجمع بين هاتين البدايتين – كما يعبّر عنه في مؤلفات أدبية كبيرة – يستقبل بأشكال مختلفة في العصور المتتالية . فالتعاميم الابداعية

يعاد تفسيرها وفهمها من جديد من قبل جمهور القراء في المراحل التاريخية المختلفة . وكل جيل جديد من القراء يجد في الاعمال الادبية الكلاسيكية ما يكون قريبا منه بشكل أو آخر ويجد ما يتجاوب وحاجاته الجمالية .

يمكن الافتراض أن نظرة الاديب العامة الى الانسان ومهمته ومكانه في الحياة هي أحد مصادر قرب شخصيات تورغينيف الادبية من القارىء المعاصر كما أن تاثير حركة التحرر على ابداع تورغينيف ظهر ليس فقط من خلال القائه الضوء على الصدامات الاجتماعية ، وليس فقط في تعاطفه مع الناس البسطاء ورفضه للمحافظة الاجتماعية ، بل في فهمه للطبيعة الانسانية وللعلاقات بين الناس . ومن الممكن أن يكون ما يسمونه بنظرية الانسان قد تجسم بشكل جيد في مقالة تورغينيف الشهيرة « هاملت ودون كيشوت » ( ١٨٦٠ ) .

لم يحب تورغينيف هاملت ولا مختلف الظواهر الهاملتية . فما هي أكثر الصفات تمييزا لهاملت بنظر تورغينيف ؟ « بالدرجة الاولى التحليل والانانية ، ومن هنا جاء عدم الايمان . انه يعيش كليا لنفسه . انه أناني ، ولكن حتى الاناني لا يمكن أن يؤمن بذاته ، وهذه الـ « الانا » التي لا يؤمن بها عزيزة على هاملت . هذا هو المنطلق الاساسي الذي يعود اليه دائما لانه لا يجد في كل هذا العالم ما يمكن أن يقترن به روحيا . انه متشكك ودائم النقاش والجدال مع ذاته . انه مشغول دائما ، لكن ليس بالتزاماته بل بحالته »(١٤) . الاديب يقرب بين

(١٤) أ. س. تورغينيف ــ مجموعة مؤلفاته ــ في ١٢ مجلد ــ المجلد ١١ ص ١٧٢ .

الانانية والارتيابية وبين العزلة عن العالم وعدم الايمان ، ويعطي تقييما سلبيا لعدم المبالاة تجاه الالتزامات الانسانية ٠

واكد تورغينيف أن هاملت وأمثاله : « غير نافعين للجماهير ولا يعطونها شيئا ولا يقدرون قيادتها الى أي هدف ، لانهم أنفسهم لا يسيرون الى أي اتجاه »(١٥) ٠ ان المقارنة بين البطل والجماهيروالاعتراف بأن الارتباط بها هو مقياس هام من مقاييس تقييم الشخصية ، يعتبران شيئا عظيما ٠

وخلافا لما يراه تورغينيف في هاملت فانه يرى في دون كيشوت منطلقات ايجابية ٠ ماذا يمثل دون كيشوت ؟ انه يمثل قبل كل شيء الايمان ٠ الايمان بشيء ما أبدي وراسخ ، الايمان بالحقيقة الموجودة بمعزل عن الانسان الفرد ، الحقيقة الصعبة المنال التي تحتاج الى خدمة وتضحية ، الا أنها في متناول الخدمة المستمرة والتضحية القوية ٠ ان دون كيشوت كله مشبع بالولاء للمثل الاعلى الذي هو على استعداد للحرمان وللتضحية بالحياة من أجله ٠٠٠ »(١٦) واذا كان هاملت ـ حسب ما يرى تورغينيف ـ يمتاز بحب الذات والانانية فان دون كيشوت مفعم بالتعالي ٠ « دون كيشوت كان يرى من المعيب أن تحيا لذاتك وأن تهتم بنفسك ٠ انه يعيش بكليته خارج ذاته ( اذا صح التعبير ) ، من

(١٥) نفس المصدر ص ١٧٥ ٠

(١٦) نفس المصدر ص ١٧٠ ٠

أجل الآخرين من أجل اخوته ، في مطاردة الشر ومقاومة القوى المعادية للانسانية ••• »(١٧) • ويشير تورغينيف الى صفة أخرى من صفات بطل سير فانتس • « دون كيشوت ـ متحمس وخادم للفكر كذلك فهو مأخوذ ببهائه »(١٨) •

ويعتقد تورغينيف أن هاملت ودون كيشوت يجسدان البدايتين المتناقضتين جذريا في الطبيعة الانسانية والمجتمع • « ان قوتي الجمود والحركة ، المحافظة والتقدم ـ هما القوتان الرئيسيتان في كل ما هو موجود » (١٩) • في هذا الصدد لا ضرورة للكلام عن الدرجة التي أصاب بها تورغينيف أو أخطأ في فهمه لهذه التعميمات الفنية الكبيرة • فالمهم لنا هو تقبله وتقييمه لهذين النموذجين من السلوك البشري ، اللذين درسهما من زاوية اجتماعية واسعة وليس من زاوية تاريخية آنية •

ان أفكار تورغينيف بخصوص البدايات الجذرية للطبيعة البشرية ـ التحليلية الارتيابية والحيوية المتفانية ـ لم تكن ذات مغزى فلسفي نظري فحسب بل عبر عنها بشكل مجسم في مؤلفاته ولكنها لم تتخذ هناك شكل المخطط الذي رسمه الاديب للطباع البشرية وصنفها فيه في حقول معدة سلفا ، اذ أن نظرية تورغينيف نفسها حول الشخصية

---

(١٧) نفس المصدر ص ١٧١ •
(١٨) أ• س• تورغينيف ـ مجموعة مؤلفاته في ١٢ مجلد ـ المجلد ١١ •
(١٩) نفس المصدر ص ١٨٠ •

الانسانية تشكلت تحت تأثير تطور الحياة الاجتماعية . وقد عكستهذه النظرية اتجاهات محددة في الحياة . الا أن هذه النماذج أو تلك من السلوك البشري لا توجد في الواقع الفعلي في شكلها النهائي فقط بل توجد أيضا في تعديلات وتفاوتات وتأثيرات وتناقضات داخلية . أثناء الاشارة الى سمات القوى الاجتماعية النفسية الاساسية المتعارضة فيما بينها رسم تورغينيف ذلك الاختلاف الحي بين الطباع البشرية التي تعكس بشكل أو بآخر التناقضات الحياتية الرئيسية حسب رأيـــه .

من الخطأ اعتبار آراء تورغينيف حول هاملت ودون كيشوت تبجيلا للنزعة التطبيقية والعملية ورفضا للطموحات « المتطرفة » . يطور ي. مان في مقالته « بازاروف وآخرون » ، يطور فكرة أن أهم ما في نظرية تورغينيف هو « الحماس للعمل » فيقول : « يمكن القول بشكل عام ان هاملت ودون كيشوت قريبان حسب تأويل تورغينيف من ذلك التمييز التقليدي بين الانسان الواقعي والانسان المتطرف ولكن هذا التمييز يتم باعتماد لم يسبق له مثيل على « العمل » ، فكل تحليل تورغينيف يتنفس حماسا للعمل »(٢٠) .

لكن هل يجوز حصر وصف تورغينيف لدى دون كيشوت في الدفاع عن العمل الواقعي وفي تعظيم النتائج التي يؤدي اليها ؟ . أعتقد أن هذا

---

(٢٠) مجلة « العالم الجديد » العدد ١٠ ص ٢٤٢ .

لا يجوز مطلقا • لم يقيم تورغينيف دون كيشوت تقييما عاليا لانه مشغول بالاعمال الواقعية • انه بعيد عنها كل البعد • أما ما فتن الاديب فهو تفاني البطل وولاؤه للمثل الاعلى واستعداده لتحمل كل شيء من أجل الدفاع عن الحقيقة والعدالة • وليس عبثا أن يؤكد تورغينيف « ان المهم هو في صدق وقوة الاقتناع ••• أما النتيجة ـ ففي يد القدر »(٢١) • الاديب لم يقصد مطلقا أن يصور دون كيشوت كنموذج فريد من نوعه للشخصية الاجتماعية النشيطة الناجحة •

وفي أعمال تورغينيف الفنية هناك الكثير من الابطال « العلميين » الذين صوروا بنبرة غير حماسية • ليجينيف وبيغاسوف ـ طبعـــان مختلفان ولكن كلاهما انسان « عملي » الا أن هذا بحد ذاته لا يمنحهما أهمية روحية • وابطال تورغينيف مثل راتميروف وسيبياغين مثـــلا « عمليان » على نطاق الدولة ولكن الاديب يصور طبعهما هذا و« عملهما » بسخرية وهزء عميقين • حتى أن شخصية سولومين ـ مع كل معطيات نجاحاته الاصلاحية المعروفة ـ لا تحمل في طياتها محتوى داخليا كبيرا • وسبب هذا أن « العمل » المحدد والمقيد ـ عن عمد ـ لا ترافقه أيـــة أفكار ومشاعر أخرى •

يفترض ي• من وهو يشير الى الحسم الذي ميز به تورغينيف بين الطابعين أن هاملت ودون كيشوت يكمل أحدهما الآخر بالرغم من أن

(٢١) أ• س• تورغينيف ـ مجموعة مؤلفاته في ١٢ مجلدا ـ المجلد ١١ ص ١٧٤ •

الافضلية تظل رغم ذلك الى جانب دون كيشوت • « بالرغم من أن النموذجين قد صورا كنموذجين متساويين في الضرورة ويكمل أحدهما الآخر • فان دون كيشوت يفوق هاملت بأهميته الفعلية ففي دون كيشوت بالذات وجد تورغينيف أن بدايات الحركة والارادة هي ما يحتاج اليه الناس الروس الطليعيون الذين يخوضون غمار البحث الفلسفي والتأملات ويعانون من التردد وعدم الثقة الكبير بقواهم »(٢٢) • ولكن كيف يستنتج أن هاملت ودون كيشوت يعتبران عند تورغينيف شخصيتين مكملتين احداهما للاخرى ؟ فمقالة « هاملت ودون كيشوت » لا تعطي على الاطلاق أي أساس لهذا فهي تصفهما بأنهما نموذجان للسلوك البشري يناقض أحدهما الآخر تماما •

التقريب بين هاملت ودون كيشوت خلقه ي• مان نفسه على حساب اضافة التبصر لهاملت و « سحب » التطرف من دون كيشوت تورغينيف ونتيجة لذلك حصل « الحماس للعمل » ، لكننا في الواقع لا نعرف أي « عمل » هو هذا « العمل » ؟ ورغم هذا فان أي تغيير حتى ولو بدا « مناسبا » جدا من أجل الموازاة مع بعض الرياح الفكرية المعاصرة وخاصة مع « اللاتطرف » يظل غير جائز •

العمل والخمول ، الارادة واللاارادة هذه هي صفات أبطال تورغينيف التي تعرضت كثيرا لتحليل النقاد والادباء • لكن الاشارة الى البدايات

---

(٢٢) مجلة « العالم الجديد » العدد العاشر — ص ٢١٣ •

الاخلاقية التي تكشفت في ابداع تورغينيف كانت نادرة جدا وكذلك الاشارة الى فهم شخصيات مؤلفاته لوظيفتهما الانسانية والى علاقاتها بالناس وبالعالم ٠

حلق الاهتمام الكبير بتجسيد قضية الارادة واللاارادة والانشغال الحياتي تصورا حول تورغينيف اعتبر بموجبه مغني « الناس الزائدين» هذه الصياغة التقليدية لا تحمل فقط طابعا وحيد الجانب ، بل هي خاطئة في الكثير من المسائل والاهم من ذلك أنها تعرقل فهم الاولويات الاساسية لابداع تورغينيف ٠ أجل ، لقد رسم الاديب « الناس الزائدين » رسم فوضاهم وسوء حظهم وعدم تكيفهم مع الواقع لان التعميمات الفنية لهذه الاشكال الخاصة من أشكال وجود الانسان وأشكال نفسيته ذات قيمة فنية وحياتية كبيرة ٠ ولكن ، لا يجوز ـ أولا ـ التعامي عن أن هذه الشخصيات غير متجانسة ورسمها لا ينحصر في ايضاح عـــدم صلاحيتها للفعل ٠ الى جانب أن تورغينيف كثيرا ما لاحظ تشابهـا بين « الزائدين » وبعض « العمليين » ، وهذا التشابه وضعهم في موضع سلبي بالنسبة للتقدم الاجتماعي ٠ وأخيرا ـ وهذا هام جدا ـ عــرض تورغينيف في سلسلة أبطاله وبشكل واسع طباعا صريحة ذات تراكيب مختلفة تماما ٠

في تلك الفترة ، عندما كانت روسيا تتحرر من قيود الاقطاع والرق وتدخل المرحلة الجديدة من تطورهـــا التاريخي ، كـــان تورغينيف

يفترض أن الارتيابية وعدم الايمان والهاملتية بكل مظاهرها ، كلها عوائق حقيقية كبيرة على طريق تجديد حياة المجتمع الروسي • وفي مرحلة أبكر ، وبالتحديد في ثلاثينات القرن الماضي ، كان الارتياب المر والموقف التحليلي الصلف تجاه الحياة شكلا فريدا من أشكال استياء الناس الطليعيين من واقع روسيا في عهد القيصر نيقولاي • لكن الارتياب السافر اتحد اذ ذاك بالتأملات القلقة حول مصير الوطن ومصائر الاجيال الشابة • أما الكثير من أبطال تورغينيف الذين يحملون صفات خيبة الامل والسوداوية والهاملتية لم يكونوا من هؤلاء الناس • انهم منعزلون عن العالم متقوقعون في أنفسهم ، مشغولون بذاتهم وباهتماماتهم وهمومهم التافهة المضخمة •

هذه الصفات تمتاز بها مجموعة من « الناس الزائدين » ولكن هذه الصفات تنطبق الى درجة كبيرة كذلك على عدد من الابطال « العمليين » مثل بيغاسوف نفسه • فصفات الارتياب والتأمل الكئيب واللاارادة تنعكس بشكل معبر في ملامح شخصيات قصة « هاملت جادة شيغروفسكي » وفي « يوميات واحد من الزائدين » و « المراسلة وغيرها • أما رودين مثلا فقد صور بشكل مغاير •

يؤكد الاديب أن رودين يعيش على الغالب في جو من العبارات الجميلة الفتانة • وهو لا يملك مستندا صلبا في الحياة ولا يقف على أرضية حقيقية ولكن في هذه الشخصية توجد ملامح قدرها تورغينيف عالي التقدير واعتبرها باستمرار صفات ايجابية للانسان •

ليجنيف رفيق رودين وخصمه في نفس الوقت يقول عنه : « أريد أن أتحدث عن الجيد والنادر فيه ٠ ان فيه اندفاعا ٠ صدقوني ان هذا ٠٠٠ هو أفضل ميزة في عصرنا ٠ كلنا صرنا تمحص بشكل لا يطاق صرنا غير مبالين ومترهلين لقد غفونا ، لقد بردنا ٠ فشكرا لمن يحركنا ويبعث فينا الحرارة ولو للحظة واحدة » ٠ كتبت رواية رودين عام ١٨٥٥ قبل مقالة « هاملت ودون كيشوت » وهذا ما يزيد من أهمية ذلك الترافق بين الصفة التي يشير اليها تورغينيف في شخصية رودين وصفات دون كيشوت وخدمته لفكرته باندفاع ٠

ويظهر تورغينيف ذلك الاتحاد المعقد والمتناقض بين الصفات الانسانية في عدد من الشخصيات الاخرى مثل شخصية نيجدانوف ٠ فاذا كان رودين حالما ومدفعا ويعيش بين عمليين واعين وريابين فان نيجدانوف بطل انفعالي محاط بالمندفعين وهذا كغيره من الوقائع الموجودة في ابداع تورغينيف يظهر عدم تبرير مبدأ الازدواجية في تقسيم شخصياته وعدم تبرير اضافة فكرة النموذجين في السلوك الانساني الى مؤلفاته بشكل ميكانيكي ٠

في صورة رودين توجد كذلك صفة هامة ، تميزه عن « الناس الزائدين » ـ « العاديين » ولكنها لا تنطبق عليه وحده ٠ فرودين لا يميل الى القاء اخطائه وفشله على عاتق الظروف والاوضاع والوسط ٠ رودين يقيم نفسه تقييما نقديا وكذلك يقيم الطريق الحياتي الذي قطعه منطلقا من شعور

المسؤولية الشخصية عما حدث ويحدث له • وهنا تكمن ـ رغم كل ضعفه وعيوبه ـ قوته الداخلية •

في نفس الوقت الذي يصوّر فيه رودين مولعا بالافكار العامة صور لافريتسكي وليتفينوف في حياتهما « الخاصة » وكثيرا ما ينسبان الى « الناس الزائدين » بسبب خضوعهما لسلطة العفوية وعدم اظهارهما للارادة من أجل الوقوف في وجه الظروف • لكن المهم في ملامح هـؤلاء الابطال ليس ادراك « الضياع » وفقدان الارضية ولضعف انما الكمال والاتساع الروحي والصدق مع المشاعر • ففي شخصية لافريتسكي يبرز ذلك الكرم الروحي وذلك التفاني اللذان يمثلان ـ رغم اتحادهما مع صفات الاستسلام والخضوع للقدر ـ طبيعة جذابة ومتميزة •

بين أبطال تورغينيف تشغل الشخصيات التي تتصف بالتفاني في خدمة مصلحة الناس والحقيقة ، وبالاخلاص للافكار التقدمية ، مكانة خاصة • وهم انساروفوييلينا ستاخوفا وبازاروفوماريانا سينيتسكايا وماركيلوف في « الارض البكر » وبطلة القصيدة المنثورة « العتبة » وغيرهم • هؤلاء الابطال أناس ذوو طاقة ونشاطة كبيرين • ومبعث نشاطهم في الحياة أهدافهم العريضة ورغبتهم في الخروج من اطـار العالم الصغير الشخصي الضيق • كل هذه الطباع رسمت بقوة فنية كبيرة ، لذلك فهي تسمح بتسمية تورغينيف شاعر اقدام الاجيال الشابة واملها وبحثها وطموحها •

اذا كان ما يميز رودين هو ادراكه أنه شخصيا مسؤول عن حياته غير الموفقة فان صفة الابطال ذوي الطابع النشيط المتفاني هي ادراك مسؤوليتهم عن الكثير مما يحدث في المجتمع • وهذه المسؤولية تنعكس بالدرجة الاولى في تلك المتطلبات الكثيرة التي يضعها هؤلاء الابطال أمام أنفسهم - والاهم من ذلك - في احساس ارتباطهم بالعالم وفي اهتمامهم بمصائر الناس وبقضية التوصل الى الحقيقة • وهؤلاءالابطال ليسوا مهتمين بالحياة المحيطة فحسب بل يرون واجبهم الضمني في المساعدة على تنظيم الحياة بشكل أحسن •

وضع العالم يجعله مصدرا لقرارات أي شخصية وحافزا شديدا لنشاط هذه الشخصية • بهذا ترتبط ارتباطا وثيقا مشكلة اختيار الطريق في الحياة ، هذه المشكلة التي تقف فعليا أمام أبطال تورغينيف ذوي الطابع المتفاني • فهم يختارون طريقا صعبا ، لكنه الطريق الممكن بالنسبة لهم • أحد أبطال « في العشية » يقول عن اينساروف وييلينا وعن نواياهما ما يلي : « أجل ، قضية شابة ، مجيدة وجريئة • الحياة ، الموت ، النضال ، الاستشهاد ، النصر ، الحب ، الحرية ، الوطن ••• كل هذا لا يشبه أبدا جلوسك في مستنقع يغمرك حتى البلعوم ومحاولة التظاهر بأن الامر سواء لديك ، في حين يكون الامر في الجوهر وفي الواقع - لديك سواء » •

بعمق اكبر تظهر في صورة ماريانا مثلا بدايات المواطنة وتقول ماريانا لينجدانوف : « أنت حر في أن تضحك علي ولكنني اذا كنت

بائسة فهذا ليس بؤسي ، فانا أحس أحيانا أنني أتألم لكل المضطهدين والفقراء والتعساء في روسيا . كلا ، انا لا اتألم بل أستاء من اجلهم واغضب .. فانا مستعدة .. أن أضع راسي فداء لهم » .

نادرا ما تدرس رواية « الارض البكر » فيمؤلفاتنا النقديةمنوجهة نظر الرفض والشك . ولكن هاكم ما قاله عن رواية « الارض البكر » مثلا أحد أشهر شخصيات الحركة الثورية س ١٠ . ميسكوفيتش الذي كان عضوا في جماعة « حرية الشعب » ثم أصبح اشتراكيا ديمقراطيا ومن ثم بلشفيا وقد ساعدته قراءة هذه الرواية على أن يفهم بشكل كامل « أن الثوار هم أفضل الناس الذين يريدون تنوير الفلاحين والعمال وانهاضهم للثورة ضد الظالمين » .

كثيرا ما يبدو أبطال تورغينيف فاشلين أو على مشارف النصر ولكني أعتقد أنه من الخطأ اللجوء ، لهذا السبب ، الى أحكام محددة ، اذ أن أمامنا شخصيات مرسومة بوضوح بكل قناعاتها الداخلية وأحاسيسها . ان التصوير الحقيقي العميق لهذه الطباع غالبا ما يكون أكثر أهمية واقناعا من أشكال أخرى لوصف دخول البطل الى جو الممارسة اليومية . نظرة الاديب العامة الى الانسان ومهمته ، هذه النظرة التي انعكست من خلال هذه الشخصيات ، لا تقلل أو تزيل فقط السدود الزمنية بيننا وبين أفضل أبطال تورغينيف بل انها تثير اهتماما حيويا لدى القارىء المعاصر تجاه صور الحياة التي رسمها تورغينيف ، وتجاه الصدامات التي يعالجها في مؤلفاته .

اشتهرت في تاريخ الادب العالمي ظواهر فحواها أن أعمالا أدبية

ألقت الضوء على مشاكل عميقة ومعقدة من مشاكل الحياة الانسانية ، اصبحت ـ لجملة من الاسباب كتبا محببة ومفضلة للاطفال والفتيان دون أن تفقد أهميتها لجمهور القراء الراشدين من هده المؤلفات حكايات أندرسن و « دون كيشوت » سير فانتيس و « رحلات غوليفير » لسويفت • ويبدو لنا الآن أن هذه العملية تشمل الى درجة معينة مؤلفات تورغينيف • انها تصبح الكتب المفضلة لدى الشباب ويساعد على هذا بشكل خاص كون تورغينيف كتب عن الاجيال الشابة بوضوح والهام وكتب عن طموحاتها في حق تقرير مصيرها في الحياة • حب وتقرب من الشباب من تورغينيف لا يعني أبدا ابتعاد القراء الراشدين عنه ، لكن تقبلهم لمؤلفاته يختلف طبعا والى درجة كبيرة عن تقبل الشباب •كما أن اهتمام وتشوق هؤلاء أو أولئك انما تستدعيه جوانب مختلفة من أعمال هذا الفنان • كما أن التأثير المتعدد الاشكال الذي تبديه الاعمال الفنية لا يكون آنيا فقط بل يستمر ويتطور مع مرور الزمن •

هذه العملية التي نتحدث عنها لا تبدو غريبة حتى ولو وافقنا على رأي هـ• جيمس في تورغينيف حين يعتبره روائي الروائيين • اذ أن الكمال الفني بحد ذاته ،ومهارة الاديب الكبيرة اللذين يغنيان سادة الكلمة الشاعرية الآخرين لا يعتبران على الاطلاق عقبة في سبيل تحول أعمال هذا الاديب الى مركز استقطاب لاهتمام الشباب •

ان ابداع تورغينيف الافضل يقرب بين مختلف العصور • لذلك كان لهذا الابداع هذا المصير السعيد ، كما كان لافضل ما أبدعه الآخرون من أعظم فناني الكلمة •

# مأساة ستيفان زفايج
# ايرازم ولوثر

• ايفريم كاراتشيلوف
• ترجمة : ميخائيل عيد

« الذي لا يستطيع ان يكون ايرازم
يريد ان يصير اسقفا . »

( لابرويير )

عام ١٩٤٢ انتحر في برازيليا الكاتب المشهور عالميا ستيفان زيفايغ ، وكان قد بلغ الستين من عمره . واسباب ذلك ، كما هي الحال عند انتحار المبدعين الحقيقيين ، كانت ذات طبيعة نفسية . لقد دونها الكاتب في اعترافه قبيل وفاته وها هي : « أن ابدأ الحياة من جديد في الستين ، فذلك يتطلب قوى خاصة . أما قواي فقد تبددت أثناء سنوات التشرد الطوال دون مأوى . لهذا أرى ان من الافضل ان اغادر ، في الوقت المناسب وبجدارة ، الحياة التي كانت ذروة النعم عليَّ فيها حريتي الشخصية ، والتي سبب لي فيها عملي الذهني

فرحا كبيرا . احيي جميع اصدقائي . قد يرون الصباح الباكر بعد هذا الليل الطويل . أنا ، الاقل صبرا ، سأمضي اكثر بكورا منهم .. »

وسط بيانات الانتصارات الحربية المدوية ، وسط الكراهية الانسانية المتوفزة ، مر موت الكاتب الكبير غير ملحوظ تقريبا . ولكن صداه تردد موجعا في قلوب الكثيرين من الناس المتناثرين على جانبي الخنادق . لقد ذكرهم بأفراح النفوس الوديعة العابرة ، وباللقاءات الحماسية مع النماذج الانسانية البارزة ، بجمال الكلمة الانسانية الذي لا يذبل . وفي جو القتل الجماعي الذي يضغط على المشاعر ويبلدها ، كان الحزن على الكاتب المحبوب حزنا شخصيا صرفا ، حزنا وديا لطيفا صرفا .

ان موت زيفايغ نهاية منطقية لحياته . لم يهلك في معركة ضد العدو مثل سنت اغزيوبيري ، ولم يغرق في زرقة السماء بطائرته ، حيث الموت البطولي المعاصر .

انه منفي ، كتلك الكثرة من المبدعين ، لا يجد القوى لينتظر هدوء العاصفة لم ينتحر زيفايغ بسلاح ناري ، فهو يكره الاسلحة النارية بعمق لانها تعبير عن القسر الانساني ، ولم ينتحر بالسم الذي يحتقره بعمق لانه تعبير عن الخسة الانسانية . اراد ان يموت بوداعة وسكينة وجمال كما كان اشراف روما يموتون حين يخيم الليل على حياتهم .

يشكو زيفايغ ، في الاعتراف الذي سبق وفاته من التشرد دون مأوى . أنه ، وهو الذي اعتبر دوما ان وطنه هو دولة الكتب ، دولة الفن وافراح

النفس ، يقاسي في لحظاته الاخيرة الكثير من أجل الوطن ؛ حيث مضت سنوات شبابه •• هو الرحالة الكبير يحلم بحنان بالسلام والسكينة • الدرب الابيض الممتد ، الذي يضيع وراء الافق ، فرح أيام شباب الكاتب ، يصير جرحا راعفا لشيخوخته • ذلك لان المتشرد في شبابه يتحول الى هارب في شيخوخته • خط الافق المتحرك يغوي الشاب •• وسوط القسر الملوح،الذي يفح خلف الكاتب الهرم يرغمه على الركض دون توقف •

انه يركض امام زوبعة الحقد البشري • هو لايستطيع المقاومة ، ولا حتى الوقوف في مكانه والتنفس في الجو الثقيل ، كما فعل نسيبه بالروح كارل تشابك • مات ستيفان زيفايغ في غروب حياته وفي غروب عصره • انه موت دون ارادة النصر ، وحتى دون ارادة الصبر • ان الارادة الانسانية هي أول ما يذوب ومن ثم تذوب الحياة الأنسانية • ومن بين انتحارات الكتاب العديدة ، من ايسنين حتى همنغواي ، قد يكون انتحار زيفايغ هو الاكثر انسجاما مع المنطق • لقد كتبت حوله توضيحات عميقة ولكنها كانت جميعا احادية الوجهة وغير متعارضة • هاكم ، مثلا ، كلمات فرانس فيرفل الصديق المقرب الى زيفايغ :

« كان التماؤل الانساني دين ستيفان زيفايغ • لقد ورث وهم الطمأنينة عن اسلافه • كان زيفايغ منقطعا بذهول طفلي للدين ، للانسانية التي ترعرع في ظلها • كان يجهل مهاوي الحياة التي يدنو منها فنانا ونفسانيا • ثمة فوقه زرقة سماء الشباب الصافية التي انحنى لها ــ سماء الادب والفن ، السماء الوحيدة التي يعرفها التفاؤل الليبرالي ويجلها•ولقد بدا جليا أن تجهم هذه السماء كان الضربة التي لم يستطع زيفايغ احتمالها •• »

معرفة التفاؤل الليبرالي امر عام جدا ، ولكن « سماء الشباب الصافية» تدفعنا لنتذكر الجو الذي ترعرع فيه الكاتب والذي تكون فيه لبــاب تفرده الابــداعي .

تلك هي عاصمة النمسا ــ هنغاريا في نهاية القرن الماضي وبداية قرننا . فحين يدور الحديث على المراكز الادبية في ذلــك الحين يكــون من الامور الطبيعية نسيان فيينا . ولكنها تتسم بملامحها الخاصة . فهنا تكونت النواة الروحية التي أثرت على الثقافة الاوروبية . وحتى على ادبنا . كان من العسير على سبيل المثال ، ان تفهم شعر تيودور ترايانوف ، ليس المبكر وحسب بل وحتى « مقبرة العظماء » من دون ان تتذكر فيينا عشية الحرب العالمية الاولى وبعد الحرب .

هنا عاش وابدع ارتو شنيتسلير ، وهوغو فون هو فمانستال ، وبوتر التنبرغ ، واكبرهم ، أحد اكثر الغنائيين رقة في أوروبا ــ راينر ماريا ريلكه وفي ذلك الحين ايضا بدأت تتلى في فيينا محاضرات عالم النفس الشاب ، الذي سيؤثر تأثيرا كبيرا على الادب الغربي ــ البروفيسور فرويد .

ذاك هو زمن الفردية النفسية ، زمن الشعور المهذب ، زمن الهروب من قضايا الحياة ، الهرب من الاحتكاك الحي بالشعب والسعي الى تكوين نخبة روحية ما ، عليها ان تنقذ الانسانية . نحن نتذكر حلم فاسرمانوف ايرلن في « اثيل اندرغــاس » حول « المصابيح الروحية » المنتشرة في كل مكان مــن اوروبا ، والتي تتبادل الشــارات الضوئية وتغمر القارة الهرمة بشــبكة من الانــوار .

ذاك هو زمن ديمقراطية البرجوازية وفرديتها ، الذي بدا راسخا وازليا. لقد اوجد انسانيته ، ذات الجوهر المجرد ، والمرتبطة بالادب . وكل هذه الفئة من النخبة الروحية متوغلة عميقا بروح الادب والفن . ذاك هو التألق الكبير الاخير للعلوم الانسانية . فحتى أكثر رجال الدولة عظمة قد سعوا ليكونوا لا اصدقاء للادب فحسب بل وحتى ادباء ، الا تتذكر بريان وبارتو وايريو وعلماء الاجتماع من امثال ماكدونال وليون بلوم ؟ كان ذاك زمن التعبير الانيق ، زمن البلاغة وخطباء البرلمانات الكبار ، وخطباء المحاكم الكبار . وكلهم ، تقريبا ، ادباء . كان سيد يستاج ولابوري اديبين في فرنسا وكذلك كان كوني وبليفاكوف في روسيا . وحتى العلماء ، ممثلو اكثر العلوم دقه كانوا انسانيين . يكفي ان نذكر اسم اعظمهم ـ البيرت آينشتاين .

حين نقرأ أحد كتب اعترافات زيفايغ « عالم من الامس » نحس قبل كل شيء روح الايمان بالفردية ، بانسانية مجردة بعيدة ولكنها مغمورة بالاشعة . وهذا العبق لا يطالعنا من ذكريات زيفايغ وحده بل من ذكريات العديد من معاصريه ايضا . فلنقرأ على سبيل المثال مذكرات اندريه موروا . فعلى الرغم من الاختلاف الكبير في شخصيتي الكاتبين ، فرديا وابداعيا ، تتشابه ذكرياتهما كثيرا ـ يصفان الناس انفسهم وتملأهما روح واحدة . ولا يمكن ان يكون الامر الا كذلك . لان واقعا اجتماعيا بعينه هو الذي انجبهما واثارتهما شمسه الغاربة ... الغروب يكون جميلا في أغلب الاحيان . والاشعة الاخيرة لطيفة ناعمة .

ولكن هذين المبدعين الكبيرين واقعيان على الرغم من كل ذلك . انهما

ممتلئان بالامكانية الابداعية ليطمحا الى جميع اشكال الانحطاط الذي يجب دائما ان يتستر برايات الطلائعية . وهما معجبان بالادب الروسي العظيم وبتوجيانه ويفضلان ان يكون دوستويفسكي معلمهما قبل فرويد . لقد وضع زيفايغ كتابا عن عالم فيينا النفسي ولكنه لم يحاول بتاتا ان يجسد افكاره في ابداعه . اما فرانسوا مورياك الذي ترعرع مع مجد فرويد اليافع فقد صرح لشاركو باسوأ ادانة لهذا العالم الثوري : « جاء فرويد كنبي يعد باكتشاف جميع اسرار النفس . ولكنه اكتشف مكانا خفيا واحدا يدعى المرحاض . »

جميع اولئك المبدعين المرموقين ، حتى ابرزهم ممن امثال ڤاليري أو توماس مان قد احسوا حزن الغروب الشاعري ، دون ان يتملكهم هون الليل القادم . لقد فرحوا بمملكتهم الروحية الرائعة ، فلم يدركوا مأساة سرعة زوالها . لم تستطع عاصفة الحرب الاولى ان تمتم اشماع سماء الروح في شبابهم . لقد احس الانسانيون والمتسامحون جاذبية ثورة اكتوبر ولكنهم لم يدركوا مغزاها ، لقد مد العديدون منهم يد الصداقة لغوركي الانساني وليس لغوركي الثائر . الكوسموبوليتيون والانسانيون غرباء عن الكراهية ولكنهم أيضا غرباء عن النضال .

ومع ذلك فان سرورهم الروحي المتمدن السامي اشبه بوليمة تقام قبيل انتشار الطاعون . ذلك لان الزوبعة قادمة وسوف تباغت اغلبية غير المستعدين والضعفاء من فرسان الروح هؤلاء ، وستكنس ، منذ بداية هبوبها، حصونهم الهوائية محيلة اياهم الى هاربين ومشردين ومنتحرين . سنحاول قلة

منهم ان تمد اياديهـا الضعيفة لتوقف العاصفة • واقل من هؤلاء هم الـذين ادركوا ان من الضروري ان يصبحوا جنودا في الصراع الكبير الذي هـو صراع طبقي في جوهره •

ولم يكن زيفايغ بينهم •

□ □ □

بعض الادباء والنقاد اعتادوا التعامل مع الاجناس الادبية الكلاسيكية وكأنها معطيات لا محيد عنها ، ولم يدركوا كم اصبحت حدودهـا متحركة وشرطية • انهم يعتقدون ان الكاتب يعبر عن نفسه بواسطة النثراو الشعر او الدراما فقط • ولهذا يفضلون ان يروا زيفايغ روائيـا فقط ولا يحبون ان يتوقفوا عند مقالاتهالتي ترسم صورا « بورتريه » • لانهم يعانون من «الفهم الذاتي للعلاقة المتبادلة بين الانسان والمجتمع » •

لست راغبـا في ان اعارض روايات زيفايغ بمقالاته • ولكنني ارى ان الكاتب قد عبر عن نفسه بعمق في مقالاته النـاجحة تماما كما عبر عنها فـي رواياته الناجحة • فالمبدع الحق لا تقيده ابدا قواعد الجنس الادبي بل يظل قادرا على التغلب عليها ليعبر بالكمال والتمام عما يريد قوله •

في كتابة « عالم من الامس » الذي يحمل طابع الذكريات ، اكد زيفايغ ان انجح اعماله واحبها هما « اريميا » و « ايرازم روتردام » والكتاب الاخير هو اعترافه الحقيقي ، هو العمل الابداعي الذي اتاح له ان يكشف جوهره الروحي واكثر انفعالاته حميمية ومأساتة •

لقد فهم زيفايغ جيدا جدا ان الموازنة بين عصرين تاريخيين وبين شكلين

تاريخيين ، مفعمين بروح عصري ستزن بمزيد من القوة المأسوية اكثر ممــا يستطيعه ابطال ذهنيون يتحركون في عصر من اختراع الذهن • في اللحظات التاريخية العصيــبة تحب الانسانية دائما ان تؤمن بالتاريخ اكثر ما تؤمن •

ولقد استطاع زيفايغ ، مثله مثل العديد من كبار الكتاب ، ان يتوغل في الماضي ، ليقول من خلاله بعض الحقائق عن الحاضر • لقد ادرك ان ليس ثمة عصران متماثلان تمام التماثل ، كما ليس ثمة طبعان انسانيان متماثلان تمام التماثل • ولكنه يعرف ايضا ان ثمة تقاربا روحيا بين الاحداث ، كما انه ثمة تقارب بين الطباع الانسانية وبين المعاناة الانسانية • والا كيف كنا نحس جمال الخلود الازلي في الفن ؟ العصور المتماثلة في تطورها التاريخي والمواقف الاجتماعية المتماثلة ميالة لانجاب طباع على شاكلتها • وأكثر من ذلك ـ ان تقارب طباع من عاشوا في أزمنة مختلفة اكثر شاعرية واكثر امتاعا من وجهة نظر علم النفس • ان هذا التقارب وتلك التوازنات غير المتوقعة قــد حاكت خطة اجمل رواية للكــاتب اليوغوســلافي الكبير ايفو اندريتش « الحوش الملعــون » •

لماذا اختار ستيفان زيفايغ مرحلة نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر ليبحث عن التشابه مع عصره ؟ ذلك لان تلك المرحلة هي «عصر ايرازم» زمن الانسانية ، التي اقبلت من ايطاليا ولم تستمر سوى نصف قرن في المانيا لتتسرب او لتسحق من قبل الاصلاح • ولكنها استطاعت ان تضرب العديد من العقائد الهرمة ، وان ترج ثباتها الازلي وتوجه الحب نحو الالياذة ونحو الفلسفة والادب • في أغلب الاحيان ، اذ تكون الانسانية قد نسيت او

اضطرت على نسيان الالياذة ، يحل عصر التبسيطية والدوغمائية وليل الروح . لقد تحققت الانسانية لنصف قرن فقط في المانيا ليعصف بعدها التعصب الديني الرهيب ، والحروب الدينية التي لا تنتهي ، ويغرب الفن . هنالك بحث زيفايغ عن التوازن الروحي . ولقد ركز اهتمامه الابداعي ، مصيبا ، على الشخصية المجيدة الممتعة المجسدة للانسانية الالمانية ـ شخصية ايرازم روتردام الذي تحتم ان يهلك بين قوتين متعاديتين .

لقد درس زيفايغ العصر منهجيا كمادرس الحقائق والشخصيات بامعان وسعى كي يحافظ على الوثوق التاريخي وكي يملأه ، في الوقت نفسه ، بالمعاصرة ، وبروح زيفايغ . في بعض الاماكن تصبح الموازنات احادية الوجه عن عمد ، ولكن الكاتب الكبير استطاع ايجاد معيار فني بين الحقيقة التاريخية والاعتراف . ولهذا فاننا من خلال عمل زيفايغ الصغير هذا سنعرف عن عصره وعن مأساته اكثر مما سنعرف عنهما من كتاب السيرة الذاتية « عالم من الامس » حيث ينزلق الروح المعمم والتركيب المتسامي من تحت اصابع المؤلف المرتجفة .

ليس صعبا ان نكتشف في ايرازم روتردام لاحب الكاتب وحسب بل وملامح صورته الروحية الخاصة . ولهذا نحس عبق ذلك الشعر الذي يعبر رواية اندريتش « الحوش الملعون » كما اننا سنكتشف برفق في صورة مارتن لوثر قوة التعصب المبهورة الانفاس والحقد الطائفي الذي سيكنس عالم الانسانية سريع الزوال ويمحقه .

الموازنة غير فجة بل مقامة بحكة ، لقد اجرتها بكثير من الحب والعناية

يد خبيرة رقيقة . من كل مكان يطالعنا ذلك الانفعال النبيل الفطن ويتملكنا . ان جمال الماضي البعيد ، المغمور بضوء معاصر يضفي عليه وضوحا خاصا واسى مأسويا . ان « ايرازم روتردام » هو حقا العمل الابداعي الاكثر التصاقا بشخصية الكاتب النمسوي الكبير والاكثر اثارة للانفعال .

□ □ □

« الذي لا يستطيع ان يكون ايرازم يريد ان يصير اسقفا » . ان فكرة لابريوير هذه اكثر عمقا مما تبدو عليه للنظرة الاولى . هنا لا يتعلق الامر بكلا طريقي الطموح الانساني اللذين ينفصلان في أغلب الاحيان ، ولا بكون غير الموهوبين يفضلون ان يكونوا اداريين . ان عالم الطباع العظيم وكاتب الابحاث أراد بجلاء قول ما هو اكثر : باسم الرسالة الكبيرة لقضيته لايستطيع المبدع الحق ولا يجب ان يسعى الى الاسقفية ، الى الطموح الحياتي الصغير . ان الطموح الشخصي وطموح القضية يتعارضان في اغلب الاحيان . الايرازميون لديهم كنه تاريخي لا يقاس بالالقاب والمراتب،ولهم رسالة كبرى هي خارج النطاقات اليومية . فالذي يجري وراء صولجان الاسقفية باعتباره هدفا له ، لن يستطيع ان يصير ايرازم .

ظل ايرازم روتردام طوال حياته يهرب من صولجانات الاسقفية فبمهارة عجيبة ومرونة سعى هذا الانسان منذ صباه للتملص من كماشة المطرانية الروحية التي عملت كحفارة لترفعه الى ذروتها . وفي اواخر سنوات حياته رمى العالم المجيد عن كتفيه ببراعة مصارع ثيران ، وشاح الكردينال الاسود الذي اراد البابا أن يأسره فيه .

وهنا جمال هذا الطبع الذي اظهره لنا ستيفان زيفايغ . كان ايـرازم « انسانا لذاته » هذا هو مغزى كل كتاب ستيفان زيفايغ . ولكن هل كـان ايرازم « انسانا لذاته » قائما بذاته الفردية ، أم سعى الى الانتماء الى ذاتـه لكي ينتمي الى قضيته ، ليبدع ، ليؤدي بحرية رسالته التاريخية ؟ هل كافح ايرازم من أجل حريته الابداعية ، ليكون عبدا لقضيته ، أي للاخرين ، للناس؟ أم ان ايرازم كافح كي يكون هو ، شـخصيا ، حرا ، لانه احس ان ذلـك أفضل ، لانه كان فرديا متمدنا ، يرغب في الانفصال عن قضايا القرن الكبرى، لينعزل في عالمه الوهمي ، وليعيش هكـذا بسكينة وارتياح ؟ وهـل رفض صولجان الاسقفية لانه كان يسعى الى مجد اكبر واكثر ديمومة . تبدو أمامه الصولجانات ووشاحات الكرادلة لعب اطفال ؟

هنا السؤال الكبير الذي لم يقف امام القراء وحدهم بل وأمام زيفايغ نفسه ، وأمام اكثر العلماء الذين درسـوا العصر واطلعوا على حيـاة الرجل المجيد .

من المعروف ان الثوار لم يحبوا ايرازم . لم يحتمل انجلز شخصيته . ولكن اكثر الكتـاب ، من ناحية اخرى ، من رابله حتى زيفايغ قـد اعجبوا بمؤهلات الانساني لان يكون محبا للعالم وحرا ، واحبوا فيه كونه لم يفضل ذهب الصولجان ولا مجد القائد على قضية الابداع النبيلة الصامتة المليئـة بالمجازفات .

ان الصورة التي وضعها زيفايغ صحيحة تاريخيا ، ولكنهـا في الوقت نفسه مفعمة بالكثير من شخصية المؤلف . انها صورة « بورتريه » لايرازم

وزيفايغ ، وهي كتلك الصور الصينية التي تظهر اذا نظر اليها من احدى الزوايا وجها ثم تظهر وجها آخر من زاوية اخرى • ففـي كل لحظة يمتـزج ايرازم وزيفايغ ، ثم ينفصلان ليمتزجا من جديد • ونحن نفهم الاثنين ، ونرى طبعي هذين الكاتبين اللذين عاشا في عصرين مختلفين كبير الاختلاف ، ولكنهمـا متقاربان برغبتهما الابداعية وبمأساتهما الابداعية •

ليس من الصواب ان نتتبع باستمرار التناظر في حياة ايرازم وزيفايغ • الكاتب نفسه لم يسع الى ذلك • فعلى سبيل المثال ، كم من الاختلاف فـي طفولتيهما وشبابيهما ؟

باكرا جدا وجه ايرازم الاملاق والانضباط والدوغما ــ أعداؤه الثلاثة الالداء ــ الذين احتملهم بمشقة بالغة • بدأ يتعلم في مختلف المدارس الروحية باعتباره راهبا ، ليصل الى معهد « مونتغيو » في باريس • وفي زمن الاملاق والدوغمات هذا نجح الفتى في تعلم اللغة اللاتينية بامتيـاز ، وفي ان يألف الفنون والفكر الانسـاني الحر ، واكثر من ذلك ، اسـتطاع ان يخترق من هناك درع روما ليأتي الى اليونان ــ النبع الازلي للروح المنعش • الا تشبه طفولة هذا الكاتب طفولة جوليين سوريل ؟ والاغرب هو كيف تسرب روح الانبعاث الى جسد الفتى الفقير غير الجذاب الذي يضغط عليه انضباط صارم منذ شبابه الباكر •

اليكم ما كتبه ايرازم في « أحاديثه » حول معهد « مونتغيو » الباريسي : « هنا يجب ان تدع كل ما انت مدين به « للادب الرفيع » وان تتقيأ كل مـا شربته من الينابيع الهيلينية • جهدت كي لا اقبل شيئا يشبه اللاتيني او شيئا

جميلا او روحيا ، ولقد توغلت في هذا الاتجاه املا في ان يعترفوا بي واحدا من جماعتهم ••• »

ألم يقل جولبين سوريل الكلمات نفسها تقريبا بعد ثلاثين عاما ، اثناء اقامته في مدرسة بيزانسون العليا ؟ الا يشبه جولبين سوريل الشاب ايرازم الشاب شبها عجيبا على الرغم من اختلاف مصيرهما اللاحق ؟ كل ذوي النفوس الابداعية الرحبة الذين كان لزاما عليهم ان يواجهوا في شبابهم الدوغمائية والانضباط الصارم دون ان يتمزقوا ، هم دون ريب هراطقة المستقبل ، وثوار أو شعراء • ايرازم اصبح هرطيقا وجولبين متمردا •

ان روح ايرازم المبدع والباحث قد تفتح تحت بلاطة الدوغمائية الكنسية الحجرية المظلة • روح زيفايغ المبدع الباحث قد تفتح في جو غابة فيينا المنعش ، بين قوافي الرمزيين ، بين ايقاعات معزوفات الفالس المرحة لشتراوس ، وسط سكون المكتبات العالمية الكبيرة المخيم •

وما كان الكاتب النمسوي ليتذكر انساني العصور الوسطى ومصيره ومأساته لو لم يندفع فوق اوروبا ليل روحي ، لو لم تطرده قوى التعصب والظلامية من وطنه • ان النصف الاخير من حياتي هذين الرجلين متشابه • وهو الذي ربط ما بينهما • ولهذا فان « ايرازم روتردام » ليس الكتاب الاكثر التصاقا بشخصية ستيفان زيفايغ وحسب بل والاكثر مأساوية • نحس فيه ، دائما ، الغاز السام الحلو الذي سيملأ حتى المرة الاخيرة صدر الكاتب ولا يسمح له بانتظار الغد •

ليس لدي الرغبة في تقصي تفاصيل سيرة حياة ايرازم ولن اقوم بوصف عصره • لقد فعل الكاتب النمسوي ذلك بنفاذ بصر •• تهمنا فقط تلك الجوانب من طبع الانساني التي تصلحلان تكون اعترافا شخصيا من زيفايغ والتي تكشف ، بالتالي ، جوانب مأساته • وتهمنا تلك الجوانب من العصر التي استفاد منها الكاتب ليكشف مأساة زمنه •

رسم زيفايغ صورته التي لاتنسى بحب داخلي كبير يحيي باستمرار ملامح الصورة التاريخية •• العديد من كبار الفنانين ، من هولباين حتى ديورد فو رسموا ايرازم روتردام • ولكننا في كل صوره « بورتريه » نرى لا الوجه الرقيق للانساني فحسب بل وروح الفنان المتوهجة • وفي هذه الصورة الاخيرة الصادقة ، ولكنها مأسوية ، لم يشأ الفنان ان يخفي وجهه المنفعل القلق •

خذوا مثالا زهو زيفايغ وهو يتحدث حول الروح الكوسموبوليتي لدى ايرازم • ألم يسع زيفايغ طوال حياته ليصبح كوسموبوليتيا ؟ ولكن هل هذه جدارة ام ضعف ؟

اعيروا اهتماما الى ان ايرازم روتردام لا يتكلم ولا يكتب الا باللغة اللاتينية ، وانه اعلن اصدقاء له اولئك الذين يتكلمون اللغة اللاتينية ويكتبون بها وحدهم ، وعلى الرغم من انه يجيد اليونانية اجادة ممتازة ، فضل اللغة الروحانية الرسمية •

وبهذه الطريقة انفصل ايرازم ، وقد اراد أن ينفصل ، عن روح شعبه

بالكلمات العالمية الباردة • كان دائما ينظر بلا مبالاة ارستقراطية الى جميع الناس العاديين ، اولئك الذين يعيشون ويقاسون ، يحلمون ويموتون، دون ان يتكلموا اللغة اللاتينية ودن ان يعرفوا افلاطون •

منذ ان يبدأ الانساني يحلم بدولته العالمية الكوسموبوليتية للنخبة الروحية ، يزداد اغترابا عن نبض عصره • ستصبح قضيته أكثر تجريدا في العلمانية واكثر جفافا • وستصبح سيرة حياته احادية الخط وأكثر انغلاقا • سيسافر ايرازم ، ولكنه اثناء هذا السفر لن يفكر اطلاقا بالعودة • انه احد أوائل الذين لا وطن لهم • وهو من اوائل اناس العصور الوسطى الذين سيقولون : « حيث الخير هناك الوطن » ( وردت باللاتينية ) وعلى الرغم من ان هذا « الخير » امكانية سامية للعمل ، فاننا نستقبلها على اعتبارها شكلا ساميا للفردية ، شكلا ساميا للانفصال عن شعبه ومصدرا للضعف الابداعي• حقا ان ايرازم لم يحلم بتاتا بالمجد الشعري • لقد آمن دائما بانه عالم وان العلم عالمي ، وان رسالة العلم تنهض باسم التطور وازالة الحدود القائمة بين الشعوب بتقارب العلماء في مجتمع روحي واحد • ولكن الشعوب ذاتها ، والقوى الاعمق التي تحركها ستظهر سرعة زوال حلم ايرازم •

لم يعش الانساني منفردا ، فحيثما ذهب يتجمع حوله اكثر اناس الروح تمدنا ، والامراء والنبلاء في أغلب الاحيان • ان ما يميز الانساني الجرماني ، خلافا للايطالي ، هو انه كان غير تابع للكرادلة ، الاوائل في النسق الكنسي • لقد حملت الفروسية المتهاوية لرماحها المكسرة رايات الافكار الجديدة التي تندفع بشدة •

كان الانساني يحب المحادثات في غرفة مغلقة ، مجادلا تذهنية تدار باناقة وبروح التمدن والانارة . يهوله « تدخل الجماهير » في الامور الروحية . لقد احس ايرازم بارتياح خاص اثناء لقاءاته في انكلترا مع توماس مور واصدقائه لم يحرك هذا الانسان المتمدن شيء غير رقيق وغير حميم !

ومع مرور الاعوام شرع الروحاني الابيقوري يزداد انحباسا في عاداته ويزداد انفصالا عن الطبقة الانسانية القائمة التي تحيط به والتي تنظر اليه برجاء وايمان ، ولكنها ما زالت غير مرئية لنظره الروحي .

ايرازم هو اول كاتب كتبي حق . لقد ترعرع في المكتبات . لقد ملأ أيامه بالقديسين والكتب . ابداعه وكتاباته التي لا تحصى وليدة عصارات غريبة وتتاجها . لقد استطاع ان يعصر الرقاق والمجلدات المعبرة ليستخرج عصارتها ويستخدمها في أعمال ايرازمية جديدة . وكان ذلك دروة فرحه . كان يبعث حيا حين يستنشق غبار المكتبات القديم . كل ما في روحه هو من افكار الاخرين ومستقطر من الكتب . هذا الراهب الرحالة استطاع ان ينفرد اكثر مما انفرد اوغوستين المبجل عن عواصف الحياة الحية وانفعالاتها بين مجلدات كتب الاخرين .

واكثر من ذلك ، وباعماق كيانه ، لم يطق ايرازم احتمال « فجاجة » ضيقي الافق والتجار والقرويين . وهو لا يبدي صمتا بل مقاطعة للناس صادرة عن وعي تام . انه لايظهرها باحتقار ظاهر مثل شاعرنا بنتشو سلافيكوف ، بل يقيم ، ببساطة ، جدارا زجاجيا رقيقا بينه وبين جميع اولئك الذين ليسوا دارسين لاتينيين . وهذا الانسان المهذب يحتمي دائما بصبر

وبرودة دم وثقة وصلابة من عواصف الحياة ويسمى دائما كي يعود الى عمله الوقور اليومي .

زيفايغ يتكلم بفرح حول حب ايرازم للسفر . ولكن الكاتب لا يريد ان يقول لنا ان الانساني لم يلحظ بتاتا ثلاجات الالب و لاجمال الجزر الايطالية الكبيرة الساحرة ، ولا العبق المنعش لذلك البحر الذي يغسل شواطيء الازل المقدس . واكثر من ذلك : لقد مر في روما ببرود ولا مبالاة قرب عالم الفن دون ان يلحظه او يحس به . وهذه لحظة هامة لم يتوقف عندها زيفايغ . لم ينجح الانساني ايرازم ان يرى بنظره الروحي الناضج معاصريه العظماء ليونارد ورافايلو وميكايل انجلو . ولم يلحظ الانساني فن النهضة . لقد مر قربه باردا هادئا كما مر باردا هادئا قارئا في كتبه قرب ذرى الالب المضاءة بشمس الربيع .

هذا الانسان غريب عن الابتهاج . وهو شديد الفظاظة على روحه المتمدنة . وليس ثمة اثر للحميا لديه . ليس ثمة ما هو اكثر غرابة وبساطة لدى ايرازم من الحميا . الحركة الروحية الوحيدة المحببة اليه هي السخرية . انه لا يلين جفاف كتاباته بالنار بل بالسخرية . أجمل اعمال الانساني مصاغة من المنطق والسخرية . وحتى حين يناقش لوثر في كتابه عن حرية الارادة ، تتمكن سهام السخرية من التسلل من خلال المشادات المتشققة الرصينة .

احب ايرازم روتردام الشعر القديم ولكن ليس العبقرية الشعرية . انه ساخر . والابداع في رأيه لا يتفجر ولا يندفع . فهو يسبك كتبه بعناية ودأب

وباخلاص صائغ وبمهارة . هو غير مؤهل للانفعالات الكبيرة القويـة . ان انفعالاته من طبيعة ذهنية .

نحن لا نستطيع ان نتصور هذا الرجل الضئيل ، الذي نعرفه من خلال صور « بورتريه » لا تحصى ، البارد جـدا ، الرقيق جدا ، يتحدث أمـام الشعب في دور رجل منبر او قائد عسكري . ولا نستطيع ان نتصوره والشرار في عينيه . انه غريب عن الشهوات ولا يفهمهـا . انه غريب عن الحركـات الروحية الكبرى ولا يستطيع ان يمر ببرود حول مادونا رفاييل وحسـب بل وان يترك صديقه المريض اولريـخ فون هوتن ينتظر ايامـا طويلة امام بابه المغلـق .

الانفصال عن الحياة الحية ، عن الانفعالات النفسية الكبيرة ، وانعدام الابتهاج ، والسخرية الدائمة التي يجب أن تحل محله ، وبسمة الارتياب التي يجب ان تحل محل الشرارات في النظرات لا تدل على القوة والنبل ، كمـا اعتقد زيفايغ بل على الضعف وبرودة الروح .

انسان كهذا قد يصير انسانيا او مصلحا ولكنه لن يصير ابـدا ثائرا . انسان كهذاقد يمارس تأثيرا ولكنه غير اهل للوصول الى قلب الشعب الذي سيقول ـ فليطرح قضية دائمة وقوية لاتهزم . انسان كهذا قد يحلم بدولة فوق الدول للامراء الروحيين ولكن هذه الدولة المضادة للتاريخ ، والفردية ، لا يمكن ان تستمر . ان زيفايغ في ختام كتابه المقلق الحزين يحن الى دولـة ايرازم ، يحن الى ايرازم والى حلمه هو ، وهـذا الحنين الشاعـري جميل . ولكنه لا يوضح لنا لماذا يسقط حلم ايرازم وقد طوحت به العاصفة وكأنـه

مدينة اندرسن الوهمية . ولكن الخاتمة المأسوية توضح لنا كيف ولماذا تحول الكاتب المجيد والانساني ستيفان زيفايغ الى هارب ومشرد مبعد عن وطنه .

◘ ◘ ◘

ومع ذلك فان هذا الانسان الكتبي ، هذا العالم الشامل يظهر قبل كل شيء معاديا للدوغمات ، يسخر منهن ان لم يلعنهن . من اين تأتي قوته ؟ طبعا، من الكتب التـي لا يأخذ منها روح الماضي وحسـب بل وروح زمنه . انه يستطيع ان يحس التغيرات في المحيط بفضل ثقافته الروحية . الثقافة أكثـر تعاطفا مع القوة على الرغم من قلة ثباتها .

المفارقة هي في ان ايرازم قد وجه اقوى ضربه للدوغمات بواسطة كتابه الوحيد الذي كتبه دون مقاصد علمية ، بل للتسلية والمزاح . انه « مـديحة للحماقة » . هنـا ينفصل عن الحقائق العلمية والادبية ليصل الى الحقـائق الحياتية . هنا نرى اي ملاحظ جيد هو الانساني . هنا المنطق منسوج مـع السـخرية حتى ليتحول الى شيء حي نضير ممتع . ان هذا العمل هو ابعـد اعمال ايرازم عن الكتبية ، ولهذا هو الاكثر حيوية والاكثر ظهورا . انه لم يعول على هذا الكتاب ابدا في ان يجلب له المجد كماعول على « البرابرة » ولكنه بهذا الكتاب بالذات وبكتابه « البرابرة » قد نال المجد الحق في الزمن وفي عصره .

يتحدث زيفايغ بزهو خاص حول ميزة ايرازم في أنـه لم ينتم الى اي حزب ، وفي كونه اراد ان يكون فوق تباغض الجماعات والمجموعات ، وبعيدا

عن الصراعات الباطلة باسم ابداعه . لقد عبر هو نفسه بهذا الشكل عن جوهره ، عن سعيه الدؤوب ليكون « لذاته » . وهنا لب كتاب زيفايغ ولب مأساته .

لن اتفحص مراحل نضال ايرازم الطويل من اجل الحرية الروحية . ولكنني اريد ان أؤكد انه من اوائل الاوروبيين الذين ليسوا فقط دونوطن، بل وهم اناس من دون جذور . هو مسافر غريب . لقد عاش على عجلات مثل معاصرينا من الغرب البرجوازي الذين يتباهون ببيوتهم المتحركة المحمولة على محركات .. يستطيعون ان يكونوا في كل مكان ولكنهم لا يستطيعون في أي مكان ان يحسوا انهم مرتبطون بالارض والشعب . لا يستطيعون في أي مكان ان يخبروا المشاعر العميقة التي يخلقها استمرار الصلات الروحية . انهم احرار ولكنهم يدفعون غاليا جدا ثمن حريتهم ، لانهم يقطعون جذورهم . انهم لا يستطيعون ان يرتشفوا عصارات الارض وينبغي عليهم ان يتغذوا بما يحمله لهم الهواء فقط .

ايرازم لم يتغذ بتاتا بعصارات الارض وانما تغذى فقط بما حمله الهواء له.لم يحس بانكلترا وفرنسا والمانيا ـ كانت بالنسبة له سواء.لقد زار بعض الاصدقاء في هذه البلدان اضافة الى المكتبات . لم يحزن لفراق احد الاوطان ، وذلك ليس لانه لم يشأ ، بل لانه لم يضرب جذورا في الارض . وهذا يتطلب قوة .

وبالطريقة ذاتها لم يستطع ان يضرب جذورا في الافكار . لم تكن لديه القوى . انه روح موهنة جدا على الرغم من ضخامة المهمة التي يتصدى لها.

اعيروا اهتمامكم الى انه لايستطيع الثبات طويلا على مسألة علمية ولا ان يثق بها طويلا . وهذا يعود ايضا الى افتقاره الى القوى . كل عقبة جدية على الطريق الى المهمة البعيدة يدعها ايرازم . ومن هنا هذه الرحابة في روحه القائمة على حساب العمق . ما كان مؤهلا للتعمق في احد الاتجاهات مركزا قواه .. ان الانتشار ، في أغلب الاحيان ، ايسر ويتطلب من توتر الارادة أقل مما يتطلب التركيز . ان ايرازم لايهرب من بلد وحسب ، ولا يهرب من التعصب والامراض فحسب ، بل يهرب ايضا من الافكار ومن مهمات عصره.

لقد رسم لنا زيفايغ صورة فيزيولوجية للانساني . ولقد أشار بمزيد من الوضوح الى الافتقار الى القوة في هذا الجسد الضئيل الناحل . وقد رسم لنا زيفايغ صورة ايرازم النفسية ايضا ولكنه لم يجد القوة هنا ولم يشأ ان يشير الى انعدام القوة في هذا الطبع الانساني الكوسمو بوليتي الذي لا جذور له ، والاثيري الذي لا جسد له ، والذي يريد ان يثقل عصرا تثقله القضايا الاقتصادية والسياسية .

يتكلم زيفايغ بابتهاج خاص على حب ايرازم للسلم . ان هذا المعادي للتعصب يكن ، فعلا ، حبا عميقا للسلام . ولكن ، الا ينبع حبه للسلام ومعاداته للتعصب من حرمانه من القوى الروحية ومن الايمان ؟ اليست سخرية ايرازم الظاهرة ثمرة للالحاد ؟ اليست نشوى الشعور بتجاوز الآخرين ؟ اليس ذلك حمضاً متفسخاً في زجاجة من الكريستال مرشوشة بعطر ثمين ؟

لقد احس لوثر بذلك . « ذلك الذي يظهر التردد في المسائل الدينية ،

بسبب الخمول او الالحاد ، يجب ان يكف ، مرة والى الابد ، عن الاهتمام بعلم اللاهوت » .

ان الضعف لا يظهر بتاتا في طبع انساني في ظهوره في التردد . ما كان ايرازم يحب اتخاذ قرارات واضحة وصارمة ، واذاما اتخذها فانه يظل طويلا بعد ذلك قيد الشك والتردد . ان ارادة الفعل لديه تضمر باستمرار . لقد اعتاد في ايام مشحونة بالتوتر ، على ان يسير دائما على خط الزاوية لتكون لديه الحرية في مسايرة الريح وتغيير الافكار . لا يستطيع اصدقاؤه الاتكاء عليه في اللحظات الصعبة لانه لدن كالقصبة . انه لايستطيع الرفض بشدة وتصميم بل يفضل ان ينسل من الاوضاع الصعبة عن طريق الدهاء والمرونة .

ليس هذا دليل دناءة وسفالة . انه محض ضعف ارادة اعتادت ان تكون على احتكاك بالواقع وان تتغذى من قوة الجماعة . انها فردية متمدنة تكشف السخرية والالحاد ضعفها الداخلي .

لم يكن ايرازم جبانا الى الحد الذي عُيّر به . الجبان غير أهل لان يكتب « مديحة للحماقة » . الجبان غير اهل لان يقف بين قوتين عملاقتين كالبابا ولوثر ويهلك . ثمة ما هو اكثر دقة هنا : الجبان غير أهل للمعارضة المستمرة المثابرة الدائبة ولرؤسائه بالذات ، اولئك الذين يترأسون سلم مراتب يشمل ايرازم نفسه . والجبان الحقيقي مهيأ لدفعات قوية وفجائية من الشجاعة حين تصل السكين الى العظم .. « احذر الجبان » ــ ذلك ما غمغم به روبسبير ، دون ريب ، بعد اسقاطه عن السلطة بسبب الخطاب الجريء جدا الذي القاه الجبان تاليين .

حين عيروا ايرازم بانه غير شجاع أجاب : « ان هذا سيكون تعييرا مخيفا لو انني مرتزق . ولكنني عالم والعالم بحاجة الى اعمالي » وهذا صحيح . وثمة شيء آخر : ايرازم غير المنضوي في اطار حزب ما ، كان مؤهلا لان يعيش الامور من جوانب مختلفة . وهذا يضعف الايمان والارادة . تردده ليس وليد الخوف . وقضيته الكبرى ليست وليدة الخوف . لقد احس ايرازم بقوة ، في أغلب الاحيان ، بحاسة شمه الحادة ، رائحة المحرقة وعلى الرغم من ذلك لم يتخل عن قضيته . لقد كان مستقيما في تردده ، في رغبته بالايلتزم بجانب ، في حبه للسلام . ان الصراع والجدال والمعركة تحرف المبدع عن مهماته الابداعية الكبرى وتحطم توازنه الروحي . ولكن القوة ، من ناحية اخرى ، لاتولد الا في جو الايمان بفكرة ما . اولئك « الناس لذاتهم » مخلصون لذاتهم . وهذا غير كاف لمن يرغب في ان يكون زعيما روحيا .

ان ايرازم اصطفائي كما هي الحال لدى اغلبية ذوي هذه الطباع . انه وهو الذي يحمل روح الموافقة التمة والمعارضة ، لم يستطع الاذعان لنسق او وجهة نظر اوعقيدة . هو ليس شخصا ديالكتيكيا . ايرازم لا يعرف سوى وحدة الاضداد وهو لا يعرف صراع المتضادات .

ولكونها بداية فان جداول قوية تسيل من هذه الكتلة الاصطفائية ، في الحياة وفي الادب والعلم : من اصلاح لوثر حتى تمردات الفلاحين ، من محاضرات زيفايغ الى خطب ميوتسرن المتوقدة ، من قصائد فون هوتن الى هجائيات رابله الواقعية .

لقد تكلم زيفايغ كثيرا على عداء ايرازم للتعصب ولكنه تكلم قليلا على عدائه للدوغمائية . وهذان الامران مترابطان . ايرازم معاد للتعصب لانه لم يحتمل سلطان الدوغمات . الدوغمات دائما محاربة . وغالبا ما تتحول الى تجسيدات لذاتها . وهي ميالة دائما لموازنة الروح الحي ، وللحلول محل حرية الابداع . وهذا ما يرعب ايرازم . فبفضل كراهية الدوغمات ، هذا الشكل المنفر المعادي للبطولة ، انجزت قضية بطولية ومأثرة تاريخية : لقد وضعت « تلك البيضة التي سيفقسها لوثر » .

ان نقاط ضعف ايرازم تكشف لنا ، نسبيا ، طبعا ، نقاط ضعف زيفايغ . من الجلي ان رسام « البورتريه » هذا لم يستطع فهمها بعمق ، لكي يفهم مأساته الخاصة ويتغلب عليها .

لقد رسم بقوة خاصة النزاع « التصادم » بين ايرازم ولوثر . اظهر لنا عدم رغبة ايرازم المزمن جدا ، في ان ينحاز الى أي جانب ، ومرونته العظيمة وقدرته على تحمل السفاهات والاهانات في كلا الجانبين . وعلى الرغم من كل شيء لم ينحز . وحتى حين صرخت كل اوروبا : « فليظهر ! » ظل ايرازم مختبئا في جحره منتظرا مرور العاصفة . لم يرغب في الاسقفية ولم ينضو الى الجانب الاقوى ، ليندار ، حين يسقط ويتحول الى المنتصرين كما سيفعل ذلك بمهارة مدهشة بطل آخر من ابطال زيفايغ ـ فوشه . ان ايرازم يعمل من اجل قضيته التي تحتاج الى السلام .

وحين انفجر النزاع اخيرا رأى العالم اشد التصادمات الفلسفية واكثرها اثارة ، الامر الذي لم يحدث له مثيل من قبل . وكان ذلك برجاسا على نطاق

لم ير له مثيل من قبل ، ولم يكن الرهان على « السـيدة الفاتنة » بل على مستقبل اوروبا •

المعروف ان ايرازم كان القوة المحافظة في هذا البرجاس • لقد سـعى كي يثبت في مكان واحد في حين يسرع التاريخ • اراد ان يطرح قضيته من فوق ، من خارج القوى التاريخية العميقة • انه وهو المحاط بفئة ضئيلة مـن الفرسان المنهارين ، والمتخندق بين الكتب ، يريد ان يوقف قوى الشعوب التي كان يمثلها في تلك الفترة الدكتور في علم اللاهوت مارتن لوثر •

لم يرسم زيمايغ كامل العصر • كانت تهمه النماذج • ولوثر ، علـى الرغم من سعيه الى الموضوعية ، كان يبدو له عـدوا ليس لايرازم فقط بل وكأنه عدو شخصي له ، فالراهب يجسد تلك القوى التي تـدمر عالم زيمايغ أيضا • هنا حسن نية لفنان يتصارع دائما مع الموضوع • الشخصية التاريخية نفسها تساعد الكاتب على التعبير باستقامة وفي الوقت ذاته بكراهية كامنـة عميقا • ثمة اختلاف في صورتين صنعهمـا للوثر كاتبان مثل توماس مـان وستيفان زيفايغ •

اراد المصلح زيمـانغ ان يظهر من وراء التعصب عدة نواح من طبـاع اولئك الشـخصيات الذين نموا كالفطور خـلال النصف الاول من القرن العشرين • ومكان القسمات المهذبة لبريان وتوماش ماساريك وبريونينـغ واريو الذين نستطيع دائما ان نتصورهم والكتـاب بين ايديهم يظهر اناس جدد بجزمات وأحزمة عسـكرية برايات وشـعارات توقظ الشر والكراهية

لدى الشعوب وتهدف الى اشكال مختلفة من الحرب ، لانهم بها فقط ، ومن خلالها يستطيعون التعبير عن طبيعتهم التعصبية •

لن اتوقف عند الصورة المرموقة للوثر كما قدمها زيفايغ • سأهتم فقط ببعض التفاصيل الممتعة التي لاحظها رسام البورتريه وارفقها بوجهة نظر المهمة الكامنة وراء النص •

لقد اظهر ، اول مـا أظهر ، قوة هذا العالم المفوه الدكتور من جـامعة فيورتنبرغ • انه الماني حقا : « آكل مثل بوهيمي واشرب مثل الماني • » أو « الذي لا يحب النساء والخمر والاغاني يظل احمق طوال حياته • » كل ما في هذا الرجل مناقض لا يرازم • « تكمن عبقريته في مشاعره اكثر ممـا في ملكاته الذهنية » ـ يقول زيفايغ •

فبينما يتميز ايرازم بالافتقار الى الحيوية ، وبالثقافة واخيرا بالافتقـار الى القوى ، فان ما يميز لوثر هو وفرة الحيوية التي تنسكب كالبيرة في كأسه الطافحة وتعبر عن طبيعته المتعصبة المتشككة • انهـا حيوية سـمجة لا تميز بين البغضاء والفعل •

يتقدم البافاري من خصمه بلكمات من الارادة والكراهية • قبضتـا ايرازم خفيفتان كفراشتين وتكادان في كل لحظة ان تنفصلا عن معصمي هـذا العقلاني الارستقراطي •

حين امعن النظر الى صورتي هذين النموذجين المتعارضين اجهـد لارى أي شبيه ، ولو شاحب ، لهما في تاريخنا • ان شعبنا ، لاسباب تاريخية عديدة ،

لم ينجب من يشبه ايرازم كنموذج . ليس في تاريخنا ايرازميون . وأما من حيث القوة الشمبية ، والحميا النارية ، وموهبة النضال الحقود ، ومن حيث الصراحة الفجة ، وميزة الطابع العفوي القوي والغضب السريع فان زخاري ستويانوف اشبه بلوثر ـ المعلق،المناضل .. فهما رجلان من طبيعة المناضلين.

لـم يكن ثمة في البداية اي خلاف جوهري في الايديولوجية بين لوثر وايرازم . بدأ لوثر من حيث انتهى ايرازم . وهنا يبدو جليا انه ليس كافيـا ان يؤكدا القضايا ذاتها الهام هو كيف يعبران عنها . الحقائق التي تمر عبـر ذوات مبدعة بارزة تكتسب الوانا مختلفة . افكار ايرازم التي تعبق بنفســه الانيق المحب للسلام تتحول على الفور الى شيء طري ، مقبول ، غير خطر . أما افكار لوثر فتتفجر كالطلقات وتخيف وتزعج وتلد معادين .

في الصورة التي رسمها ستيفان زيمايغ للوثر قد رسم صورة واضحة وصادقة لموهرر ، زعيم وكاوديلو والخ .. لكـل هؤلاء الممثلين بخطوات المارش وبفرع الطبول وبالكراهية والخوف القاتل في النصف الاول من قرننا .

ايرازم ولوثر طموحان ويحبان المجد . ايرازم يسعى الى المجد بنتاجه وأما لوثر فبالكفاح والحرب والظفر . العراك بين الاثنين محسوم سلفا . ان سيف ايرازم الفضي الرقيق سيقطع آلاف القطع بسيف لوثر التمتوني الثقيل . لقد شبه سفينغلي ايرازم باوديسيوس ولوثر باياكس وهذا صحيح . ولكن هذا الاوديسيوس يحمل مواهب كاساندرا . انه ثاقب النظر . وهو سـيرى من بعيد ذلك العراك وآلاف الصراعـات والحروب التي تبدأ . وسـيقول الانسـاني المهزوم : « اذا رأيتم العالم نهبا للحروب فتذكروا ان ايرازم قـد

تنبأ بذلك » ان فطنته هي مأساته . لقد منعته من الايمان ومن القتال . لوثر يعرف هذا : « الفطنة توقف الاندفاع » . لم تستطع كاساندرا بتاتا ان تتجاوز هيكتور . وهيكتور لم يسمح لها بتاتا بان تقص رؤاها على الشعب .

تدعم ايرازم في هذا العراك فئة الفرسان المنهارين والروحانيين المهذبين . ومع لوثر الشعب الجرماني . ولكن ثمة شيء آخر لدى ايرازم لـم يتوقف زيفايغ عنده ، وقد لحظته عين لوثر العسكرية الحادة : « للاعمـال الدنيوية لديه أهمية اكبر من الربانية » وهذا رد نموذجي من متعصب على رجل العلم الاكثر رحابة وتمدنا والاكثر حبا للحرية والسكينة . لقد لمس لوثر الطبيعة المعادية للدوغمائية لدى ايرازم وعدم اهليته للمعاناة واحتمال الآلام وتضحية نفسه في سبيل فكرة ، لسبب بسيط هو انه لا يؤمن بها بعمق كاف . ولمس ابيقوريته الروحية ، والدهـاء المتخفي وراء حب الحريـة وحب السـلام ، والانسانية . وهنا تتوغل في علم نفس التعصب . يجب ان يعيش التعصب طويلا في النفس . ويجب ان تغذيه بكل عصاراتها . وحين يملأها بكاملهـا يثب الى الخارج وينسكب نارا قـادرة عى احراق الآخرين . وفي التعصب يكمن جبروت التركيز . في الحياء جمال انتشار حب الحرية .

ويندفع لوثر كمصارع في يده جمرة ضد خصمه الذي لا يواجهه بدرع بل بنسيج من التعابير المهذبة ، بداتنيل هولندي جميل يحترق في النار سريعاء في ديالوغة « صد البرابرة » يتحدث ايرازم برعب حول البرابرة هو موقن انه يراهم يمدون اياديهم الفظة القوية الى قضيته والى حريته الابداعية .

اما لوثر ( صورته مرسومة بكراهية خفية وبتألم المغلـوب ، وهي في

بعض الحالات اكثر وضوحا من صورة ايرازم ) فيبدأ يتكلم كبي ، في صراع اناس كهؤلاء ، المدفوعين الى ذروة الموجة التاريخية ، ثمة دائما جمال وروما نطيكية . هاكم كيف يتكلم لوثر : « امرني الرب ان اهدي المانيا وان ارشدها » . الا تذكركم هذه الكلمات الى حد مذهل بكلمات : « المسيح الجديد » الذي اباد العالم الذهني المتمدن لواضع الكتاب عن ايرازم ؟ بكلمات كهذه ، وبتنويعات مختلفة يتعامل اكثر اولئك الذين يزعمون انهم زعماء وانبياء والهة احياء . وسنسمعهم يترجعون كالصدى من قرن الى قرن ويشكلون جوقة في النصف الاول من قرننا .. وهاهو المعروف ، الاكثر خطرا لدى ايرازم : « الذي ليس معنا هو ضدنا » ويقول الانساني بأسى هادىء : « انا فان من اجل المعلمين والمعلمة من اجل الفانين » .

ولهذا كان لوثر عظيما حقا في مراحل نضاله الاولى. كان حينذاك انسانا شعبيا ، وحينذاك كشف عن غنى وقوة طبيعته النيبيلوتية . ان دوي المطرقة التي سمر بها اقتراحاته الخمسة والتسعين قد هز جرمانيا . وقوله المأثور : « لا استطيع الكلام بشكل آخر » امام الاجتماع في فورمس وامام المحرقة البادية للعيان يملأنا زهوا . في الصمت الرهيب ، تحت سقف الطغيان والدوغمائية لا يمكن لهمس ايرازم ان يجد صدى . ولكن صوت لوثر القوي الشجاع يدوي فوق العصر . لقد ولد هرطيق عظيم .

ولكن القوى ذاتها التي في طبع معين والتي اوصلته الى النصر التاريخي المجيد قد تتحول الى كابح حديدي للتطور التاريخي اللاحق . فبعد ان انتصر لوثر تحول من مناضل الى غالب ثم الى رسول فمسيح « مخلّص » .

وكما ان ايرازم لم يستطع ايقاف موجة التاريخ بسيف السخرية الفضي كذلك لم يستطع هرقل السكسون بدبوسه الحربي ان يوقف قضية الثورة التي تجاوزته وسحقته ٠ فالفلاحون ، فلاحو المانيا ، اولئك الذين لم يأبه بهم ايرازم ولم يصدق لوثر بانهم يستطيعون ان يكونوا سوى جنود مطيعين قد طرحوا مطالبهم التي يجب ان تحل محل المجادلات الكنسية الدوغمائية ٠ ولقد اصبح في طليعة الشعب انسانا آخر ، شاب ، قوي وقليف ــ انه ميونتسرن ٠

لقد رفض لوثر على الفور اولئك الدين آمنوا بان قضيته الثورية مستمرة ٠ لم يرغب في ادرا كذلك ٠ اما هم فيدركون ٠ وعليه ان يأخذ موقعه في هذه الحرب الجديدة الناشبة الآن بين الامراء والشعب ٠ وحينذاك رأينا أي رجعي قد اصبح الدكتور في علم اللاهوت ، نحن نعرف ان اولئك الذين كانوا ثوريين يتحولون أحيانا الى طغاة بعد انفصالهم عن الموجة الشعبية ثم يشرعون في العمل لخدمة مطامعهم المفرطة ٠

لقد فطن زيفايغ الى المسألة ولكنه تجاوزها ٠ وهي هامة جدا ومعاصرة جدا ومرتبطة بمأساة الكاتب الشخصية ٠

ويكتب لوثر نبذة لا ضد ايرازم بل ضد الفلاحين : « الذي يسقط في صفوف الامراء يصبح شهيدا مغبوطا والذي يسقط في الجانب المضاد يذهب مباشرة الى الشيطان ٠ والذي يرى ان ليس ثمة اخطرواسوأ واكثر شيطانية من المتمرد ، فليقتله ، فليخنقه ، فليشرب دمه علانية اوفي الخفاء ! »

هكذا يتكلم الرجل الذي كان شعبيا مع شعبه،متجها ليبحث عن شرائعه بين الدوغمات الكنسية . وحين غمرت حقول المانيا بالدم هتف عالم اللاهوت والرسول الروحي ذاته : « انا مارتن لوثر الذي قتلت جميع الفلاحين المتمردين لانني امرت بابادتهم . انني آخذ دمهم على مسؤولية ضميري ! » .

لم يتجاسر اكثر الاباطرة والملوك دموية على التكلم بمثل هذا الاستهتار بالشعب . وبمثل هذه اللغة سيتكلم من الآن فصاعــدا المنتصر في الصراع مارتن لوثر لا مع اعدائه وحسب بل ومع شعبه ايضا . انه ، وهو المناضل ضد الدوغمات يتحول الى دوغمائي بارز شرس .

ان القوة التي ترج عرش البابا ، التي تسحق ايرازم قدانغمرت بــدم الشعب الباحث عنحقوقه الدنيا . القوة الثورية التي تمزق الدوغمات القديمة تلد دوغمات جديدة . ولكي تجعلها قانونية تسفحها مع دماء الفلاحين . ونرى هنا الصلف الرهيب لهذا الانسان . ذلك لان ليس اكثر صلفا من ذلك الذي يحز رؤوس الذين يعارضون افكاره . وسنرى هذا الصلف ، مع الاسف ، في اكثر قادة وسط التفتح الذي ينبغي ان يمضي فيه بقية حياته الكاتب محب الحرية ستيفان زيفايغ .

وثمة شيء آخر : « العزة الالهية ، هذا هو الغضب ، القسر ، الحرب ، الدمار . لايجب أن نستبدل السيف بالريشة ولا الحرب بالســلام ! » هكذا يتكلم مارتن لوثر . هكذا يتكلم اولئك الذين لطموحهم « لا تكفي الثروة والمجــد المسالم . » بل يجب ان يعلنوا الحرب ويجتــازوا باعتداد تخوم الخصــم .

اكثر الطموحين محبي السلطة لم يرفضوا لا الحرب ولا المجد الادبي. وهذا الطموح الشرير بالذات هو الذي يكسر طريق انتصــارهم وطريقهم الى المستقبل .

كان باستطاعة ستيفان زيفايغ الاستمرار في تعرية الجوهر الدوغمائي في صورة هذا الثوري الالماني المتعصب . فهو سيظهر حتى ضد كوبرنيك: « يرغب الاحمق في هدم كل بناء علم الفلك . ولكن الكتاب المقدس يقول لنا ان يسوع امر ان تقف الشمس وليس الارض » .

لقد فهم ايرازم ، اكثر من الجميع ، لا جوهر طبع خصمه العظيم فحسب بل وكامل القوة المدمرة الكامنة فيه . وعلم انه سيكون اول من يسحق في الصراع . ذلــك لان ارادة التاريخ وجوهر شــخصيته هو قد وضعاه بين زوبعتي العدوين . ولكن ايرازم لم يهرب من مكــانه الخطر . ثمة جمــال مأسوي ما في هذه الطلعة الضئيلة الهرمة التي تحمل ريشة في يدها الشاحبة وتقف بين العملاقين ، بين الشمال والجنوب لكي تباد .

ايرازم مبــدع في صميم كيانه : وان طلعته لنبيلة وســامية في النصف الاول من حيــاته ، حين تجاسر على ان يصب حمض الشــك مع دوغمات الكنيسة الازلية وان يسخر منها « مديحة الحماقة » الجســورة المرحة تلك ولقد اصبح ايرازم طلعة مأسوية في النصف الثاني من حياته ، منذ ان راح يزداد انفصالا عن اولئك الذين راحوا بالمطرقة والازميل يهزمون الدوغمات التي حجرها التاريخ والتسابيح ، وخاصة عن اولئك الذين مضوا مع الشعب ليقيموا « المملكة الالهية على الارض » .

اراد ايرازم ان يقرع الاجراس ولكنه لم يستطع ولم تكن لديه القوى ليشارك في موكب الهراطقة نحو محرقات الشهادة • وهو لا يملـك القوى ليحرك اثقل الاجراس واكبرها ، التي ستحمل العبق المرنان من صوب ابنيـة الجامعات والاديرة الى القرويين ، الى مناجم النحاس ، الى كامل البلاد الجائعة المعذبة المتألمة •

لا يقدر على طرح قضية ثورة مستمرة وقضية ادبية دائمة انسان بـلا جذور ضاربة بقوة في الارض ، ولا يستطيع ان يشرب من عصارات الارض ويسكر بذلك النبيذ القوي الموار • ان طبيعة الانساني الروحية واضحة جدا ومنسجمة • لاتقصف فيها اية عواصف كبيرة ولا اية انفعالات عفوية • قليل جدا ومشع بشحوب جدا هو الدم الذي يبلل به ايرازم الكتلة الضخمة من الكتب التي وضعها ، وهذا الدم لا يمكن ان ينسكب على كل الصفحات • لقد ظلت ميتة • في « الحماقة » وحدها نجح الانساني في جمع كل ذلك الدم ليصبه بغزارة على صفحات قليلة ويحيله الى ادب كبير قوي • وبسبب ذلك سيتلقى ايرازم في اواخر ايام حياته اشعة دافئة من مجد راهب آخر شـاب سيتابع بقوة وجسارة قضية ايرازم الادبية هو رابليه : « التحية ، التحيـة لك ، ايها الاب المحبوب ويافخر الوطن ، ايها العبقري يا حامي الفن ، ايهـا المناضل الذي لايغلب ، من أجل الحقيقة ! » •

لقد تنبه زيفايغ قليلا الى فترة على غاية الاهمية من ايام ايرازم الاخيرة : لقد رغب قبل ان يموت في رؤية موطنه وتكلم لاول مرة بلغة وطنه • هنـا

مأساته الحقة وضعفه الابداعي : هذا الرجل ، هذا الانساني الكبير لم يقو على التكلم بلغة وطنه .

وثمة شيء آخر . تلميذ آخر من تلامذته ومكمل لروح « مديحة للحماقة » هو يوناثان سويفت سيتحدث حول المأساة الروحية لذلك الذي بقي وحيدا بعيدا عن جميع اقاربه . انها مأساة ايرازم . لقد رأى قبور جميع الذين علمهم تقريبا ، الذين كانوا رفاقه على دروب الحياة وتلامذته الذين استلهموا كتبه ورأى هلاكهم المأسوي . لقد قتلوا حرقا او تحت حد السيف امثال هوس ، جون كنوكس ، جون فيشر ، توماس مور ، سفينغلي ، توماس ميونتسر والكثيرين غيرهم . بقي ايرازم ولوثر . ايرازم يرى ما حوله مدمرا عالمه ومثله ، مجده وسكينته واناقة ابداعه . ظل وحيدا . وقد يكون ادرك حينذاك ان الوحدة الروحية هي الاشد خطرا على القضية الابداعية وعلى القضية التاريخية . وان السعي لان ترتفع فوق الحياة يصدك ، أغلب الاحيان ، عن الحياة ذاتها . وان النخبة الروحية المتمدنة المحدودة لا يمكن اطلاقا ان تحل محل العمومية الشعبية القوية . وانه في ايام النضالات الشعبية الكبيرة القاسية يكون موقف العزلة الروحية والسخرية المهذبة مساويا للانهزام وللانتحار الابداعي .

ستيفان زيفايغ انتحر .. وهو بابداعه المرموق ومجده المرموق وبنهايته المأسوية صورة للحياة الادبية في اوروبا الرأسمالية ما بين الحربين العالميتين . تتزين لديه مأساة « الانسانية » المجردة وضعفها بابهى زينتها وكذلك مأساة وضعف « النخبة الروحية » الكوسموبوليتية التي تسعى للتأثير على التطور

السياسي ، والتي ببقائها فوق الحياة ظلت خارجها . ان اكثر الافكار نبلا ، المرغة من محتواها التاريخي الملموس تصبح اما دون قوى واما رجعية . وكل فردية هي نوع من الرفض الاجتماعي « حر مثل جميع الوحيدين ووحيد مثل جميع الاحرار » يقول زيفايغ بزهو عن ايرازمه . ولكن ماذا تعني هذه الوحدة وهذه الحرية لا لقبضة لوثر الجبارة ولكن لجزمة غورينغ الفظة ؟ انه سيصل من هذه الوحدة الى اغتراب الشخصية ، الى العزلة الروحية الشاملة ، التي يكتب حولها بمثل هذا الحزن فلاسفة اوروبا المعاصرون وباحثوها من سارتر الى هيدجر .

شخصيات مثل زيفايغ ـ انسانيون واسعون ومتسامحون ـ سيكونون أشد انضغاطا بين المهندس والجنرال ، القائدين الروحيين الجديدين في عالم الرأسمالية .

زيفايغ وسنت ايغزيوبيري ـ هما القطبان الروحيان اللذان ينبسط بينهما نشاط يرتعش ، وهذا افضل ما يستطيع فعله . لقد استطاعا ان يجمعا الحرارة النادرة في زمنهما وان يحفظاها في ذاتيهما ليسكباها في مصيرهما الابداعي والحياتي .

حقا ان موت زيفايغ لا يبدو بطوليا ، ولكنني أشبه الكاتب باولئك الساموراي اليابانيين الذين يؤمنون بان اعظم انتقام هو ان تنتحر أمام عتبة خصمك .

انتحر زيفايغ أمام عتبة الخصم ذاته الذي هلك سنت ايغزيوبيري في مصاولته .

# البحث عن كيلرمان أو الرّواية ووقائع الحيـاة

مارفـين مودريـك • ترجمة محيي الدين صبحي

في رواية « المسخ »(١) مشهد مبكر هازل ومؤس ٠ فقد استيقظ غريغور سامسا ذات صباح ليجد أنه « قد تحول في سريره الى حشرة ضخمة » ، فيحاول أن يأخذ الحادثة بعقله ( لا ريب أن في المسألة مسألة أعصاب ) ، ويحاول أن يجعل لنفسه مخرجا منها أو حولها ، ويحاول أن يصرف تفكيره عنها بأن يستذكر حياته العقيمة ، لكن حالته تلح عليه ( « فلم تكن حلما » ) ، انه بطبيعة الحال لن يخرج من غرفته ولن يدع أحدا أن يدخل ، يجزع أبواه وأخته لانه قد يتأخر عن عمله ، يأتي رئيس المحاسبين ليحقق في تباطؤه ، ومع ذلك يؤخرهم ، محاولا بصوته المتغير أن يسترضيهم ويطمئنهم ( ولكن « الرئيس يقول : ليس هذا صوتا بشريا » ) ، وأخيرا يدفع بحجمه غير المألوف الى وسط الغرفة حيث ينتظرون ، مقدما لهم شكل المعضلة وحجمها :

٠٠٠ سمع رئيس المحاسبين يصرخ « أوه » ـفترددت في سمعـه

كعصف المريح ـ وصار في وسعه الآن أن يرى الرجل ، واقفا قرب الباب كما كان ، يرد يده على فمه المشدوه ويتراجع ببطء كأن قوة غير منظورة تواصل دفعه ...

ويعرف غريغور أن الاوان قد آن والا فات :

« ... الى اين تمضي ، سيدي ؟ الى المكتب ؟ هل لك أن تشرح شرحا صادقا كل ما ترى ؟ قد يعجز المرء الى حين ، ولكن هذه هي اللحظة المناسبة لان تذكر خدماتي السابقة ، وتصع في ذهنك لما بعد ، أن المرء حين يستعيد قواه سوف يشتغل بكل جد وتركيز . فأنا التزم مخلصا بخدمة الرئيس ، وأنت تعلم ذلك علم اليقين . أضف الى ذلك أن علي أن أعيل والدي وأختي . أنا في مصاب اليم ، لكنني سوف اعافى ..

الا أنه يخفق في احداث التأثير المطلوب :

« ... مولاي ، مولاي ، لا تمض دون كلمة تظهر أنك تراني مصيبا الى حد ما على الاقل » !.

لكن رئيس المحاسبين انسحب حين لفظ غريغور أولى كلماته ، واكتفى بأن رمقه فاغر الفم من طرف كتفه . وفيما كان غريغور يتكلم لم يمكث ولا لحظة واحدة بل انسل نحو الباب ، دون أن يرفع عينيه عن غريغور او يطرف له جفن ، كأنه كان يطيع هاجسا خفيا يأمره بأن

يغادر الغرفة • لقد بلغ البهو ، في حين أن العجلة التي خطا بها آخر خطوة خارج غرفة الجلوس تجعل المرء يظن انه احرق اخمص قدميه • وما أن بلغ البهو حتى بسط يده اليمنى أمامه نحو رف الدرج وكان قوة خارقة تنتظره هناك لتتلقاه •

ادرك غريغور أنه لا يجوز باي حال أن يسمح لرئيس المحاسبين بالمضي وهو في تلك الحالة الذهنية اذا أراد لمركزه في المؤسسة الا يتعرض لابلغ الخطر ••

لذلك يقوم غريغور بحركة حاسمة ، تجمد أمه المشدوهة بوعاء القهوة المقلوب :

•• غاب رئيس المحاسبين برهة عن ذهن غريغور ، ولم يجد بدا بدلا من ذلك أن يطبق فكيه لمرأى القهوة تسيل • مما جعل أمه تزعق مرة ثانية ، وتفر من المائدة لتسقط في ذراعي أبيه الذي أسرع الى الامساك بها • على أن غريغور ليس لديه الآن وقت يصرفه الى أبويه ، فقد بلغ رئيس المحاسبة الدرج ، وكان يلقي نظرة أخيرة وذقنه تلامس الدرابزين • فقفز غريغور ليتأكد أن بامكانه الامساك به ، ولا بد أن رئيس المحاسبة قد حزر قصده ، لانه انحدر متخطيا عدة درجات ثم اختفى ، وكان ما يزال يصرخ « آخ » فيردد حيز الدرج أصداءها •

لم يبق أمام والد غريغور ، الذي كان يصيح « شوه » مثل بربري، سوى أن يدفع به الى غرفته ويغلق الباب وراءه .

ان مصطلحات مثل « المجاز » ، « الرمز » ، « الغموض » ستحمل ناقد كافكا خلال المشهد ، لكنها لن تعطيه الاحساس به . يقول كافكا « لم يكن حلما » فيحذرنا تحذيرا لبقا لكي ننتبه . فغريغور ليس حشرة مجازية ضخمة تعاني مشكلات . ورئيس المحاسبين رجل مروع. الحوار بينهما ، وان كان مضحكا ودون عمق ، يقابل قوة تقاوم موضوعا متحركا ، ولا تعلمنا شيئا سوى كيف يجب ألا نسلك في الطوارىء .

اضف الى ذلك أن رئيس المحاسبين مشغول بأكثر مما تسمح له وظيفته . ويقوم بما يشبه روتينا هازلا ، كرجل صارم صار مسؤولا في ظروف غير معروفة . وبؤرة الهزل هنا ليس غريغور بل رئيس المحاسبة . فخلال مشهد مصيبة غريغور يتضاءل الرئيس مذعورا ، فيما يضخم كافكا المشهد المبتكر . ويمكن للمشهد أن يكون جد مختلف، أكثر احكاما ، بصورة يشد معها غريغور والعقدة ، لو لم يركز على انشداه رئيس المحاسبة وعدم تصديقه لما ترى عيناه ، حين يحدق ويحدق، ثم يتراجع ببطء شديد الى النقطة التي يستطيع منها أن ينجو بنفسه وينحدر فوق الدرج الى الخارج ، حيث الحرية . ولو لم يبتهج كافكا بمنظر رئيس المحاسبة لكان لهذا شأن آخر . كيف سيكون رد فعل العالم ، وليس أسرة غريغور فقط ، على ما حل به ؟ في وسع رئيس المحاسبة أن يخبرنا . وهو في الواقع يظهرنا على ذلك اظهارا موفقا بحيث

يغدو أقل لفتا للانتباه مما هو عليه : اذ لا يعطينا معنى بل حضورا ٠

موضوع كافكا هو الحياة التي تنبجس كالفطر ، فهو يبحث عنها كل حين لا يجد نفسه مستسلما للقنوط ٠ لدينا هنا بينتان من يومياته(٢) ٠ ففي مطلع ١٩١١ ـ و « المسخ » كتبت سنة ١٩١٣ ـ وصف الارض الصلبة التي سيقطع منها قصته دون أن يدري ما هي :

**١٩ شباط ٠ حين أردت النهوض من السرير هذا الصباح تراخيت والسبب بسيط ٠ أنا مجهد تماما ٠ ليس من عملي المكتبي بل من عملي الآخر ٠ فنصيب المكتب من عملي بسيط الى حد أنه لو لم يكن علي الذهاب اليه ، لانصرفت الى عملي دون أن أضطر الى اضاعة ست ساعات في المكتب كل يوم تعذبني الى درجة لا يمكن تخيلها ، وخاصة في يومي الجمعة والسبت حين أكون مشغولا بأموري الخاصة٠وفي التحليل الاخير ، ، اعرف أن ما اقوله مجرد كلام ، فالغلط غلطي وللمكتب كل الحق في فرض أكثر ما يمكنه من المطالب المحددة والمعقولة علي ٠ ولكن فيما يتعلق بي خاصة ، اجد الحياة المزدوجة بغيضة الي وان لم يكن لي مهرب منها غير الجنون ٠**

وفي المقطع الآخر من اليوميات ، نجد أن التجلي الذي يبحث عنه كافكا يتضح تقريبا في الظروف المرضية التي يستطيع أن يكتشفها ويصفها فورا :

٢٧ تشرين الثاني ، ١٩١٠ • برنارد كيلرمان قرأ بصوت عال • وابتدأ :

« أشياء غير منشور ، بقلمي » • من الواضح أنه لطيف ، رمادي الشعر ، حليق الذقن ، حاد الانف ، يتدلى اللحم من عظام وجنتيه ويتدفق في موجة • وهو كاتب وسطي له مقاطع حسنة ( يخرج رجل الى الدهليز ، يسعل وينظر حوله ان كان ثمة أحد ) ، وهو رجل نزيه يريد ان يقرأ ما وعد به ،لكن المستمعين لا يدعونه يفعل ، للذعر الذي أثاره في قصته الاولى عن مستشفى الاختلالات العقلية ، ولطريقته المضجرة في القراءة فظل الناس يغادرون القاعة واحدا اثر واحد على الرغم من التشويق الرخيص في القصة ، فكأنهم ينصرفون بحماسة الى قارىء يقرأ في غرفة أخرى • وحين شرب قليلا من الماء المعدني بعد الثلث الاول من القصة ، غادره جمع غفير • ذعر وقال « القصة انتهت تقريبا » ، وكان يكذب • حين انتهى وقف من تبقى ، وحدث تصفيق بدا وكأن شخصا ظل جالسا بين الجمهور الواقف وراح يصفق وحده • غير أن كيلر مان ظل راغبا في أن يقرأ قصة أخرى ،وربما عدة قصص • ولم يكن في وسعه ازاء الجمهور الراحل سوى أن يقف فاغر الفم • أخيرا ، وبعد أن استشار الموجودين • قال ما زال بودي أن أقرأ حكاية صغيرة تستغرق خمس عشرة دقيقة • وسأتوقف الان خمس دقائق » • فمكث العديدون ،

**بينما راح يقرأ فقرات من حكاية تسوغ لاي شخص أن يفر من أقصى ركن في البهو متخطيا المستمعين في المنتصف •**

هذه أمور تحدث ، وليس في وسع أحد دفعها • ورئيس المحاسبة الذي كان ذاهلا عن نفسه ( وليس حوله أحد يرجع اليه ، ولا منجى في أي مكان ) ، يتخذ عفويا موقف المصلي : « بسط يده اليمنى أمامه نحو رف الدرج ، وكأن قوة خارقة تنتظره هناك لتتلقاه » • أما كيلر مان المذعور والذي لم يستطع أن يسيطر على نفسه ، فقد مارس ارادته ضد جمهور اختفى في انفجارات طاقة باردة • هذه أمور مباشرة وواضحة • فرئيس المحاسبة وكيلر مان حقيقتان كالفطر ، فهما لا يقومان مقام أي شيء آخر لانهما على الدوام يمثلان نفسيهما فقط ، كما أنها أيضا اكثف من أن يتبددا(٣)•فمنذ أن لاحظهما كافكا ربطتهما الظروف بهويتهما ، ووجهتهما الى انجاز شيء لم تكن الظروف ازاءه الا مجرد آلة ضرورية ( وهذه الظروف هي القصة ، العقدة ، الوضع ، الخلق ، الفكرة ) •

ان رئيس المحاسبة وكيلر مان مثلان موسعان ونقيان للحياة قيد الكتابة • فليس من السهل دائما تحقيق الحياة في الكتابة ، فقد تتبدد فوق صفحات عن الحادث والعرضي ، وقد تمر جملة أو في انقلاب مفهوم للحوادث بينما يكون انتباه القارىء مشتتا ، وقد تضيع بسرعة أو تذوب في الآلة ، ولكن قارىء الرواية لا يجد بدا من البحث عنها لان الاول لم يترك للآخر شيئا ، فالقارىء حين يبحث عن كيلر مان لا يستخدم

اجراء نقديا ، بل يكشف عن صفة انسانية ، لعلها القدرة على المصاحبة ، كما أن هذه الصفة لا تحرف لصالح كاتب مزاجي مثل كافكا الذي أثني عليه غالبا لقدرته على انتاج الامور الغامضة والاشفاق على النفس ، وبهما فقط كان قادرا على ازاحة فارس يشبه أسلوب موزارت في صفحاته الاولى من « المسخ » . ولا يستثير هذه الصفة ويعظمها شيء كروايات ترولوب .

فقد عانى النقاد كثيرا من ترولوب . فهو لا يجلس ساكنا أمام الرسام ( فيبدو أحيانا زميلا صغيرا لجين أوستن ، وأحيانا في مثل عناد ثاكري وهزاله ، وأحيانا يتجلى في سيكار جورج ايلوب ) ، ومن الجلي أنه كاتب ذكي موهوب يستحق الاعتبار ، وبما أنه نشر أكثر من خمسين كتابا فلا بد أنه أحسن وأساء ، بحيث يضطر حتى النقاد الى قراءة عدد منها قبل المجازفة بوضع الفواصل بينها .

ومع ذلك فترولوب كاتب منطقي الى حد مذهل ، أعطى المشتركين في المكتبة الفيكتورية قيمة ما دفعوا من نقود في كل حلقة من مسلسلاته والسر في ترولوب حسب ما كشفه في « السيرة الذاتية » ( بعد موته ! ) ، أنه نجح في هدفه الجاد بتحويل كتابة الرواية الى مهنة شريفة ومجزية ثمن الساعات والكلمات التي ينفقها كل يوم :

**كتبت كل كلمة من « ليدي آن » في البحر خلال شهرين استغرقتهما رحلتنا ، وكنت أشتغل يوما بعد يوم ـ ما خلا يوما واحدا مرضت فيه لمدة ثمانية أسابيع ، بمعدل ٦٦ صفحة مخطوطة كل أسبوع ، تحتوي**

كل صفحة منها على ٢٥٠ كلمة • وقد حسبت كل كلمة • فقد رايت كتابا يعود الى صاحبهبنواقص كثيرة تحتاج الى اتمام •وربما احتيج الى اثنتين وثلاثين صفحة لم يستطيع الطباعون بكل مهارتهم أن يمطوا المادة فيها الى أكثر من ثمان أو تسع وعشرين • ولا بد أن تلافي النقص عمل مضجر • أحيانا يسخرون مني لعنايتي بتفاصيل عملي ، ولكني نجوت بهــذه الوسائل من متاعب كثيرة ، وأنقذت منها من يعملون معي من محررين وطباعين وناشرين(٤) •

( بهذه المناسبة ، رواية « ليدي آن » مقنعة ومتماسكة ) • لقد اكتشف ترولوب ، عمليا ، كيف يؤدي عمله بأقصى الكفاءة كما لو أن الفقر المدقع الجاه الى النسخ ليل نهار في غرفة على سطح المنزل مكتفيا بالماء والخبز •

وكان بمزاجه وموهبته روائيا رحالا دون أن يعني هذا أنه روائي سيء • كما أن رواياته نماذج لجاذبية فورية غير خداعة ، مكائدها قابلة للتصديق ، فيها زخم وتشويق ، ومعرفة واسعة بالعلاقات الاجتماعية والشخصية ، وهو يحسن التخلص الى حلول مرضية ، ليس موهبة في مشاهد الذروة أو المشاهد المطولة ، وقد يكرر أو يلخص بدلا من أن يؤزم وهو لا يرسم الشخصيات الريفية أو المنحطة رسما حسنا ، وغالبا مـا يصنعهم بطول غير معتدل ، وحين يستبد به القلق من تذكر القاريء لحلقات سابقة يميل الى الاسهاب أو التكرار ( كما أنه حتى عنـد صانع ليس له مثيل ، فان عملية املاء ثلاث روايات في السنة ستكون

على الاقل متعبة ان لم تكن « مضجرة جدا » • على أن عيوبه واضحة في رواية « الطريقة التي نعيش بها الآن » التي تعتبر رائعته،وضوحها في الروايات المتوسطة أو الرديئة وهذه تظهر فيها مهارته كما تظهر في الرواية المذكورة •

ألمع روايات ترولوب الاستثنائية «أبراج بارشستر » ، فهي ملهاة السلوك الوحيدة في العصر الفيكتوري التي يمكن أن تذكر مع « ايما » أو « الكبرياء والهوى » • لقد أفسح ترولوب مرة واحدة لشخصياته المجال لفعالية وكلام غير مراقبين ، فبدأت دعواها ضدنا وضد احداها للاخرى ( وبالمقارنة ، نجد أن رواية « الطريقة التي نعيش بها الآن » ناضجة ومتحفزة ) • وأكثر الدعاوى جرأة هي دعوى السنيورة نيروني في أنها غامضة ـ ولعلها في داخلها شلاء ـ وفي الوقت ذاته جميلة ماهرة جذابة ومحصنة ، فكأنها شبح مضحك ومشؤوم لارادة لا تكبح وهي تندفع كالريح في ردهة استقبال مسز برودي :

**وأخيرا اندفعت عربة الى القاعة تسير بطريقة مختلفة عن كل العربات التي أقبلت ذلك المساء • حلت ضجة كاملة • وعرف الدكتور الذي كان يقف في غرفة الاستقبال أن ابنته قادمة ، فابتعد الى اقصى ركن لا يمكنه من رؤية دخولها • نصبت مسز برودي قامتها وخامرها شعور بأن أمرا هاما بات في متناول يدها •**

وما أن وصلت السنيورة حتى أسرع مستر سلوب الى القاعـــة يساعدهـــا :

وعلى كل فقد رمي أرضا وداسته تقريبا الحاشية التي كـــان يحاورها على درج الردهة وقد ساعدهم حين حاولوا أن يرفعوه ثم تبعهم صاعدا على الدرج • أما السنيورة فقد حمل رأسها أولا ، تعهد ذلك أخوها وخادم ايطالي متعود على هذا العمل ، أما قدماها ففي عهدة وصيف السيدة ووصيفتها ، وقد تبعتهم شارلوت ستانهوب لترى أن كل شيء يتم بلباقة وظرف • بهذا الاسلوب صعدوا هونا الى ردهة الاستقبال ، وقد أفسح لهم الجمهور ممرا عريضا ، فيما استلقت السنيورة على أريكتها مطمئنة • وقد أرسلت أمامها خادما يستعلم أن كانت الردهة الى اليمين أم الى اليسار لان ذلك يستوجب لباسا خاصا بكل غرفة ، وكذلك أيضا فيما يتعلق بالاساور •

بعد ذلك يجلس ترولوب قرب السيدة ويصف اعجابه بها في فقرة كاملة :

وكانت ملابسها في غاية الملاءمة • كانت مخملا أبيض ، دون أية زينة سوى تخريمات غزيرة بيضاء مرصعة باللآلىء حول الصـــدر والكتفين • وقد عصبت جبينها بعصابة من المخمل الاحمر ، يشع في وسطها كيوبيد بجناحين من اللازورد وخدين قرمزيين • وكانت تضع في اليد التي تقتضي جلستها أن تعرضها ثلاث أساور بديعة في كل منها حجارة كريمة مختلفة • كان يمتد تحتها ، وفوق الوسادة شرشف حريري

**وردي يغطي قدميها ، كانت بملابسها ومظهرها فائقة الجمال وبادية السكون ، يتألق ثوبها ويشع باللون تحته ، أما رأسها الجميل فكانت تحدق منه عينان براقتان ، بحيث يستحيل على أي رجل أو امرأة أن يفعل شيئا سوى ادامة النظر اليها .**

هذه الافعى المتوثبة ، لاميا ( مصاص دماء له رأس امرأة وصدرها بجسم أفعى ) ، هذه الانثى القاتلة ، هذه الانثى البديعة التي تدوس مع وصيفاتها « بلباقة وظرف » كل ما يعترض سبيلها ، وكأنها في حضورها غير الموعود تبرز في رعشة كهربية مثل فينوس بين البرابرة ـ هذه المرأة أكثر من ند لتلك الغرغونة ( امرأة شعرها أفاع ، يتحجر من ينظر اليها ) المسز برودي التي لا تحجم في شكها بالمستر برودي عن اثارة الشيطان لتشرح جاذبية السنيورة :

**« ... أو تظن أنني لم أسمع عن ركوعك مرارا على قدمي تلك المخلوقة ـ ان كانت لها أقدام ـ وتمرغك الدائم على يديها ؟ .. »**

لم يكتب ترولوب أبدا بمثل هذه الجودة ، حتى ولا في مقاطع أخرى من « أبراج بارشستر » ( ولو أن برتي ستانهوب ، شقيق السنيورة ، يماثلها في الطغيان باستهتاره بالاسقف في حفلة الاستقبال ذاتها ) ، بل ان ترولوب لم يكتب بمثل هذه الجودة حتى عن السنيورة نفسها ، حيث لا يستطيع في هذه البيئةالفيكتورية الريفية أن يجد لها سوى وظيفة عاطفية في العقدة .

والمادة أن يكون ترولوب أشد حذقا من أن تغريه ظاهرة عابرة تهدد بأن تتجاوز متطلبات عقدته • ولو لم يكن رجلا عاطفيا أيضا لما وجدنا ما نقوله عن معظم أعماله • فهو يفخر بنفسه لكونه محترفا صناعا يهفو الى ملاءمة الكلام لمقتضى الحال ، الا أنه رجل عاطفي : فهو يرى أن عمله يقتضي منه المحافظة على الاشياء تحت سيطرته ، وان كان يبدأ بعلة تجعل لديه أشياء كثيرة يتحكم بها • وبعض المتعة من قراءته تأتي في البحث عن أمور خارجة عن الملاءمة ، ومشاعر تفلت من قبضته ، فتفاجيء • هممثلا ، انه الروائي الفيكتوري الوحيد الذي يعطي الانطباع بأن الرجال والنساء يتلامسون أحيانا لاغراض ليست أرضية ولا جهنمية بل لانهم ببساطة يحبون ذلك وعلى كل فالروائي الفيكتوري ليس في وضع يوفر له فرصة الاستفادة من هذه الومضة التي لا نشعر بها الا من خلال كياسة ترولوب الشهيرة مع شخصياته النسوية ، أو بصورة أكثر غرابة ، من خلال قناعته الثابتة بالطريقة التي تقع فيها النساء في الحب •

يعتقد ترولوب أن المرأة تقع في الحب مرة واحدة فقط ، ولعلها أن تكون أكثر الاثارات عرضية ازاء أتفه الرجال ، ولكنها ما ان تمنح قلبها ( حسب تعبير ترولوب ) حتى تعجز عن التغيير • فلا تبقى فرصة لرجل على سطح الارض لان يثيرها مهما كان محببا ومتفوقا ( ولدى ترولوب معنى شديد الخصوصية لذلك ) • هذه القناعة تطبع بالفظاظة عددا من العقد الجيدة ( بما فيها عقدة « الطريقة التي نعيش بها الآن » ) ،

ولكن في حالة واحدة تدفع ترولوب الى وضع عقدة يمكن أن توصف دون مبالغة بأنها سوفوكلية في الروابط الشريانية بين مشاعر الشخصيات ، اذ تستهل رواية « قس بولهامبتون »بما يشبه أنشودة رعويةحولزوجين متحابين سعيدين هما القس وزوجته اللذان يحاولان بكل نية طيبة أن يدبرا زواجا بين أفضل أصدقائه من الملاك وأفضل صديقاتها التي كانت تزورها ٠ الا أن القس وزوجه لا يعلمان أن صديقة زوجته قد « منحت قلبها » لشخص آخر ٠ العواقب ، في مشهد الرواية الذي يظلم بالتدريج ، أن الملاك تحل به التعاسة ، وأن الروابط القديمة بين الجميع تتفكك ، وأن القس وزوجته يشعران كأنهما قد خرجا من جنة عدن ٠ ان طبيعة ترولوب القوية ، والتي يكتبها عادة في سبيل حسن بنائه ، تنتقم لنفسها في ظروف الرواية الريفية : ان تعلق ترولوب دائما بالعقدة ، والعاطفة هنا هي العقدة ٠

الرواية التي يطريها الجميع بسبب عقدتها طبعا هي « توم جونز » ٠ وقد أفصح كولريدج عن اعجابه بأن خلط صناديق الموسيقى الانكليزية بالكمانات الاغريقية ، حين قال : « بشرفي ، أعتقد أن أوديب الطاغية والسيميائي وتوم جونز ، أكمل ثلاث عقد خططها كاتب » ٠ وقد استشهد ر٠ س٠ كرين بكولريدج وغيره من المتحمسين ، وحاول ببلاغة .لارسطالي المحدث أن يعلل ما يراه كل امرىء في تلك الآلية التي تئز وتطن ٠ وعبارة كرين ( وفيلدينغ ) عن تلك الآلية هي « الحظ » ، حين تنكر تحركاتها انكارا يفوق المعتاد احتمال وجود الارادة

والعقل فيما يحدث للانسان ، على أن فيلدينغ يدبر تدخلا صاعقـا ومحكما للحظ في أخص مشاغل شخصيته • يحدث هذا التدخل في المشهد الذي يكون فيه الكابتن بليغل في أوج نفوذه ، مغترا بالاذى ، يخطط ويخطط ، فهو النذل الرئيسي الذي تنتظره سيرة شهوانية فيما تبقى من تسعة أعشار الرواية ، واذا به يعاني انقلابا شديدا غير متوقع .

**ولكن فيما كان الكابتن مستغرقا في أحد الايام في تأملات عميقة من هذا النوع ••• وفي ذات اللحظة التي كان قلبه يرقص طربا من تأمله فيما يعود عليه من وفاة المستر ألوورثي ـ توفي هو ذاته من انفجار في دماغه (٦) •**

ان الروائي الذي يقدم على حذف النذل في بداية روايته يكون جادا كل الجد في مسألة الصدفة الرهيبة في الحياة • في هذه اللحظة من الرواية، لا يكون الحظ كلمة أو عذرا بل الهة مجسدة •

ومهما يكن من أمر ، وبصرف النظر عن هذا التأليه ، فان عقدة « توم جونز » عبارة عن آلة ، والشخصيات عبارة عن موظفين تافهين في تلك العقدة • وقد فات كرين أن يستشهد بناقد آخر هو دكتور جونسون الذي لاحظ حين قارن شخصيـات فيلدينغ بشخصيـات ريتشاردسون ، أن « شخصيات السلوك مسلية جدا ، ولكنها وضعت لكي يفهمها مراقب اكثر سطحية من أن يفهم شخصيات الطبيعة ، حيث يتوجب على المرء أن يغوص في أعماق القلب البشري » • كما أن

جونسون « اعتاد أن يستشهد باستحسان قول ريتشاردسون بأن ( فضائل أبطال فيلدينغ هي رذائل الرجل الفاضل بحق ) » . ويهب المعجبون بالمغامرات الجنسية للدفاع عن فيلدينغ وتوم جونز ضد ذلك الاتهام الطهراني ، ولكنه اتهام مرن يمكن تقبله ، فضلا عن أن اللوم الموجه الى شبق توم هو نقد يعم جميع شخصيات الرواية .

فالاخيار والاشرار على السواء لا ينقصهم المبدأ فقط ، فهم ـ على الرغم من الرأي النقدي المقبول ـ لا يخضعون لاي دافع من الدوافع ، جنسيا كان أو غير جنسي . بل هم على العكس انتهازيون وغير مدفوعين شأنهم شأن العقدة ذاتها (٧) .

ان هنري فيلدينغ ، قاضي الصلح في ناحية وستمنستر ، يميل الى اعتبار القلب البشري مثل بالوعة نموذجية للتحسبات السافلة التي ، اذا لم يبطل أحدها الآخر ، ستجعل العالم بصورة دائمة عالما لا يمكن تقبله ، كما يبدو غالبا خلال اجراءات محكمة قانونية تافهة :

**ما أن فارقت السيدة أنر رفيقتها الشابة حتى خامرها خاطر ما ( ولن اكرر ما تفعله السيدة العجوز كويفيدو فاتهم الشيطان اتهامات زائفة . فربما لم يكن له ضلع في ذلك مفادة أنها اذا ضحت بصوفيا وأفشت أسرارها الى السيد وسترن ، فربما نالت نصيبها . وقد دفعتها الى ذلك الاكتشاف اعتبارات عديدة . فقد أثار جشعها ما ترتقبه من جزيل الفائدة على مثل هذه الخدمة العظيمة المقبولة ، والخطر المحدق بالمشروع الذي**

تعهدته ، فنجاحه غير مضمون ، كما أن الليل والبرد واللصوص وأعمال السلب ، كل ذلك أثار مخاوفها • لقد اعتمل هذا كله في نفسها بقوة حتى دفعها الى التصميم على الذهاب رأسا الى القاضي وكشف الامور بين يديه • وكانت من التصميم الى درجة أنها لا تريد أن تعرف يدها اليمنى ما تفعله اليسرى • وان رحلة الى لندن ستظهر وكانها في صالح صوفيا • فطالما تاقت الى رؤية مكان تخلب مفاتنه الالباب حتى أن ان خيال القديس في نعيم الفردوس يقصر عنه • وفي المقام الثاني ، خطر لها بما أنها تعرف أن صوفيا أكثر كرما من سيدها ، فان الاخلاص لها يعد بجائزة أكبر مما يمكن أن تكسبه بخيانتها لها • لذلك فقد اعادت النظر في ما أثار مخاوفها فوجدت ، بعد تقليب الامر على وجوهه ، أن ما يفزعها أمور ضئيلة الاهمية •••(٨) •

وتمتد هذه الحسابات صفحة بعد صفحة بترجيع يسر المعجبين بفيلدينغ لانهم يحسبونه هزلا لما فيه من عرض للحوافز واقعي جسور •

أما ما يتعلق بالآداب العامة فيبدو أن مؤلف « توم جونز » ـ وهي مسح غني وخير للنوع البشري ـ قد نسيها في بحثه تماما ، أو دمجها بالرضى الابله ، وفي هذا العالم المليء بالنواقص ، يكون العلاج الوحيد لحسابات مسز أونور « دافعا » يدفع توم الى المضاجعة بلا هم ولا تفريق • أو كما يقول كرين ، من أن توم قد وجد الناس لا يتفقون مع

ذوقه • مثلما وجد ذلك فيلدينغ ، « فتوم شاب يزيد نقص الفطنة والامانة لديه على التواء الحير في فطرته ، وهو يعيش في عالم أكثر ناسه أنانيون سيئو الفطرة » • فما أكثر الغم والزيغ في هذا الموجز المكثف حين يجعله مقياسا يطبقه علينا • الا أن معظمنا لا يظهر في المحكمة على أحسن حال • فكلرمان عند كافكا ضعيف ، متأنق ، جسور • مشحون بحقائق لا يمكن توصيلها شأنه في ذلك شأن اي كاتب غير كفء أو شأن أي كائن حي • لكنه حين ينظر اليه من وعي شاهق كالذي يمارسه فيلدينغ بسلطته ، فانه يشابه أي سجين وراء القضبان • وفيلدينغ ذاته هو ايفان ايليتش قاضي تولستوي ، أو «الدكتور الشهير» الذي يخضع له القاضي ، في ذله الخانع مثل وحش مسكين ، ليرفع اليه ستدعاءه :

لم تكن المسألة مسألة حياة ايفان ايليتش أو موته ، بل بين لتهاب كليته وزائدته الدودية • وقد حل الطبيب المشكلة بألمعية لصالح الزائدة ، كما بدا لايفان ايليتش ، بتحفظ سوف تكشف لفحوص الحديدة للبول عما يجب أخذه بعين الاعتبار • وهذا كله كان مما يمارسه ايفان ايليتش نفسه بألمعية آلاف المرات على الناس الذين يحاكمهم وقد لخص الطبيب هـذا بألمعية وكأنه ينظر من خلال نظاراته نظرة الظفر والسرور الى المتهم • ومن تلخيص الطبيب استنتج ايفان ايليتش أن الامور كانت سيئة ، وان كانت عند الطبيب ، وربما عند أي شخص آخر لا تثير أي اهتمام ، لكنها كانت سيئة في نظره • وقد آلمه هذا الاستنتاج ألما صاعقا ، وأثار لديه شعورا عظيما بالاشفاق على

نفسه بالمرارة ازاء لا مبالاة الطبيب بأمر على مثل هذه الاهمية •

يظهر هنا تولستوي كيف قد يتحول فيلدينغ ، بالمواجهة مع فيلدينغ، الى كيلرمان ، بل انه يظهر كيف يمكن لفيلدينغ غير مقصور أن يستجيب لصوت الوعي الذي بدأ ينطق بصورة يقف لها الشعر ، وكأنه صوت الله :

**عاد الالم حادا أكثر من قبل ، لكنه لم يتحرك ولم يناد • قال لنفسه : « هيا ، اضربني ، ولكن لماذا ؟ ماذا فعلت لك ؟ من أجل أي شيء ؟ ثم هدأ ولم يكف فقط عن البكاء بل حبس نفسه وركز انتباهه فكأنه لم يكن يصغي الى صوت مسموع بل الى صوت روحه ، الى جريان الافكار التي تثور في نفسه •**

**ماذا تريد ؟ كان هذا أول تفكير سمعه ويمكن أن تعبر عنه الكلمات •**

والروائي الوحيد الذي يكتب بالانكليزية ويمتلك جرأة مماثلة هو د• هـ• لورنس • ففي الثلاثينات كان من البدع المألوفة صرف النظر عن لورنس لاستغراقه بمسائل الحياة والموت ، وفي السبعينات صار من المعقول شرح لماذا مضى في الطريق الخطأ « مسلول فظ متزوج من أرستقراطية بصحة جيدة » • ولكن حالة لورنس السقيم الضئيل الثقافة لا يجوز أن تصرفنا عنه لان لورنس الرحالة الروائي العصامي

خالق لحظات وحوادث تنجح في امتحان كيلرمان ولا تصدم أصح الارستقراطيين ٠

لنأخذ مثلا على ذلك من الفصل ١٤ ( حفلة في الماء ) في رواية «نساء في الحب» الحوار فيه قليل ، ومعظمه فعل : مشاعر ، اجتماعات ، تنقلات ، الشخصيات الرئيسية الاربع تلتقي فيه بمطالبها المتصارعة صراعا قويا ، وتصل في نهايته وقد التزمت بمجرى الاغراض المتلاقية التي ستحملهن معا الى منفى أو آخر ، بنوع من أنواع انجازهن للهدف المنشود ٠ ان للتناظر في الفصل مظهر القدر ، وان كان قدرا كالاختيار ـ فليس المهم ما جرى معهم ( كما فرضه كاتب طاغية أو أو كما فرضته ثروة الكابتن بليفيل ) بل ما فعلنه بأنفسهن طوعا ، وبذلك استطعن ، قبل أن يخترن ، أن يتأملن بحرية في مكان بلا زمان ليمتعن أنفسهن :

**وجدت الاخوات فسحة صغيرة تنساب فيها ساقية ، الى البحيرة ، وتزدان ضفتاها بأعشاب قد نورت أزهارا صفراء وحمراء ، وصخرة تقع منها على كثب ٠ فانطلقن هنا برقة نحو الشاطىء بزورقهن الصغير ، وخلعت الاختان أحذيتهن وجواربهن ويممتا شطر الطرف المعشب ٠ كانت مويجات البحيرة دافئة نقية ، فرفعتا زورقهن على الضفة ٠ ونظرن حولهن مبتهجات ٠ كن وحدهن تماما في فم الساقية الجارية الصغير ، وكان وراءهن دغل من الاشجار ٠**

قالت أرسولا : « سوف نستحم قليلا ثم نشرب الشاي » .

وبعد الاستحمام « نشفن اجسادهن وجلسن الى الشاي الذي كان دافئا شذيا وكان ممهن سندويش بخيار وكافيار وكعك ونبيذ » .

« هل انت سعيدة يا برون ؟ » صاحت أورسولا ببهجة وهي تنظر الى أختها .

أجابت غدرون بهدوء وهي تنظر الى الشمس الغاربة :
« أورسولا ، انا في غاية السعادة » .

وحين « انقذ » جيرالد غوردون من القطيع الهائج ، تعود بكدمة الى زمن الحب وتهديدات الحياة اليومية الاخرى :
( سألت : « أتظن أنني خائفة منه ومن قطيعك ؟ » فضاقت حدقتاه بشكل خطر . وطفت على وجهه ابتسامة مسيطرة شاحبة .
فقال : « ولماذا أظن ذلك ؟ » .
كانت تراقبه كل الوقت بعينيها الغامقتين الواسعتين البدائيتين فانحنت قليلا وأدارت ذراعها فأصابته بلطمة خفيفة على وجهها بقفا يدها . وقالت له « لهذا السبب » .
وشعرت في روحها برغبة لا تقهر بأن تكون شديدة القسوة عليه فأسكتت الخوف والكآبة اللذين ملآ عقلها . لقد أرادت ان تفعل ما فعلت ، ولن تخاف منه .

أما هو فقد ثاب الى نفسه من اللطمة على وجهه • غدا شديــد الشحوب واجتاحت شعلة خطرة عينيه • لم يتمكن من النطق لعدة ثوان كانت رئتاه تغصان بالدم • وانتفخ قلبه حتى كاد أن ينفجر بانفعال كاسح • فكأن مخزونا من انفعال أسود قد انفجر في داخله ، واجتاحه •

« لقد سددت الضربة الاولى » قالها أخيرا ، وهو يقسر الكلمات على الخروج من رئتيه • بصوت بالغ النعومة والخفوت ، فبدت لها كأنه يتكلم في حلم ، وليست جملة قيلت في الهواء •

« وسوف أسدد الاخيرة » أجابته غصبا عنها بثقة حاسمة • كان صامتا فلم يرد •

لقد صممت غوردون مصيرهما ثم تنبأت به : الكلمات العابرة تتحجر حين تلفظها • النبوءة مثل الرمزية ، تضحي بالواقع في سبيل المعنى •لقد نسيت غوردون ما اكتشفته مع أورسولا عند الساقية بعيدا عن ضجة الاحتفال ـ من أن العيش لا يحتمل تضحيات ، وأنهن لن يتخلين عن شيء ، وأنهن سوف يتمتعن بما يحتين • غير أن اللهو وتزجيه الوقت عند ساقية أسهل على الاعصاب من وقائع الحياة اليومية • وغوردون التي لا ترتاح الى الوقائع تحجرها بالتحديق فيها :

فبالنسبة لغودرون وجيرالد يجب على المهرجان الذي ينتهي بالموت غرقا أن يكون نذيرا ورمزيا ( في حين أن أي عاشقين آخرين • اكثر

استعدادا لاخذ الحقائق كما هي ، يريان في الاحتفال حادثا مشؤومـا ينتهي نهاية سيئة جدا ) ٠

ان ما يكتشفه غودرون مرة ثم ينساه بسرعة في « نساء في الحب» يجسده والتر موزيل في « أبناء وعشاق » دونما تفكير كل صباح في حياته ٠

ان لورنس الذي ينكص لحظتئذ عن انتقامه من أبويه اللذين يلاحقهما في سيرته الروائية ، لا يرينا فقط في فقرة واحدة ماذا يشبه موريل ( زوج تعيس وأب سكير قاس ) بل يرينا ما يبدو هذا الاب له بعيدا عن عيون الناس ، فهو دائما وبالضبط :

يعد افطاره ٠ وبما انه ينهض باكرا ولديه وقت وفير فانه يترك زوجته نائمة ولا يجرها من سريرها في السادسة صباحا كما يفعل عمال المناجم ٠ احيانا يستيقظ في الخامسة فينهض من السرير وينزل الى الطابق الارضي ٠ وحين لا تتمكن زوجته من النوم فانها تضطجع بانتظار هذا الوقت باعتباره وقت طمأنينة ٠ اذ يبدو أن الراحة الحقيقيةالوحيدة لا تكون الا حين يغادر المنزل ٠

كان ينزل الى الطابق الارضي ويرتدي بنطاله الذي يتركه قرب الموقد ليظل دافئا طول الليل ٠ فقد كانت النار تظل مشتعلة لان السيدة موريل تؤججها ٠ وكان أول صوت في البيت يأتي من قرقعة المحراك في

الموقد ، حين يهشم موريل بقايا الفحم ليجعل السطل الذي يظل فوق النار يغلي وهو مليء بالماء • وكان فنجانه وسكينته وشوكته جاهزا على المائدة فوق جريدة • أخيرا يعد افطاره ، ويجهز شايه ، ويسد أسفل الباب بخرقة ليمنع تيار الهواء ، ثم يؤجج النار ويجلس ، فتلك ساعة البهجة • يشوي لحم الخنزير وهو يمسكه بالشوكة فوق النار ، ويضع نقاطا من الزبدة فوق الخبز • ثم يضع شريحة اللحم على قطعة الخبز الغليظة ثم يقطع اللحم قطعا كبيرة ويصب شايه ، وينعم بسعادته ••

الحياة متعة اصطحاب المرء لنفسه ، متعة الروتين والحاجة ، والرموز مهما كان ما ترمي اليه أو تقف بديلا عنه ، توحي بأن الحياة تنهار وتتشعب • والحياة غير المتشعبة هي تكاثف الجزيئات والاشياء والاشخاص :

صعد الى زوجته بفنجان الشاي لانها مريضة وقد خطر له ذلك • قال لها :

« أحضرت لك فنجان شاي ، يا بنت » • أجابته :

« لا داعي • أنت تعرف أنني لا أحبه » •

« اشربيه ، سيساعدك على النوم » •

تناولت الشاي • فسره أن يراها تأخذه وترتشفه • قالت :

« ضقت بحياتي فليس فيه سكر » .

أجاب مجروحا : « في الصحن قطعة كبيرة » .

قالت وهي تعاود الرشف « مدهش » .

كان وجهها وضيئا حين تسدل شعرها . وكان يحب أن تغمغم صوتها بهذه الطريقة . أعاد النظر اليها ثم ذهب دونما كلمة . لم يكن ياخذ أبدا أكثر من شريحتي خبز وزبدة ليأكلها في حفرة المنجم ، لذلك كانت التفاحة أو البرتقالة ترفا جزيلا في نظره . وكان يحب ذلك حين تضعها هي له . ربط وشاحا حول عنقه ، وارتدى حذاء ثقيلا ومعطفا كبيرا بجيوب واسعة تتسع لزاده ولزجاجة الشاي . ومضى في هـــواء الصباح المنعش وأغلق الباب وراءه دون أن يقفله . لقد أحب الصباح الباكر والمشي عبر الحقول . وكان يظهر على فوهة الحفرة وفي فمه ساق احدى النباتات يبقيه بين أسنانه ليظل فمه رطبا . وفي أعماق المنجم كان يشعر بالسعادة التي شعر بها وهو يسير في الحقل .

في « الحرب والسلم » نجد أن الجنود الذين كانوا على وشك أن يعدموا « لم يستطيعوا أن يصدقوا ذلك لانهم وحدهم يعرفون مـــاذا تعني حياتهم لهم ، لذلك لم يفهموا ولم يصدقوا أن بالامكان انتزاعها منهم (١٢) . فهذا اللحم والدم المقضي عليه بالفناء والانقطاع ، أصحابه « وحدهم يعرفون » . الا أن تولستوي يعرف ، ويجعلنا نعرف أيضا ، غودرون وحدها تعرف ، وترفض أن يعرف أحد ماذا يعني أن تنزعنفسها

من الحب الى الكره ، ومورل يعرف بوجدانه بركة الصباح ، كذلك فان كابتن بليفل وحده يعرف قبل أن ينهار بلحظة المتعة التي لا تنسى في النذالة · والكاتب المحيط بكل شيء يعرف « دون أن يعني ذلك أن معرفته وسيلة فنية لدى الروائيين المحنكين » أن الشخصية لا تعرف أن الكاتب يعرف : تخيلوا كيلرمان المسكين يرى كافكا وسط الجمهور عارفا بتدبير شيطاني ماذا يعني أن يكون فرانز كافكا جالسا بين الجمهور يراقب برنارد كيلر مان في كل فعل يصنع به من نفسه حمارا أبديا · فلنشكر الله على الستر أو على توهمنا له ·

وسواء أكانت الحياة مستورة أم لم تكن فهي دائما مسرفة ووحدانية · فالحياة هي هوس ترولوب بالنساء وهن في حالة حب ، أو افتتان تشوسر بظاهرة اللحم والدم المسرفة والوحدانية في حالة تعرق شديد ·

●

ان أقل أعمال تشوسر شبها بالحكاية المجازية ، وبالتالي أكثرها روائية نجدها في « ترولوس وكريسيدا » · فهي باستمرار متوترة ، حركية ، أليفة ، واضحة ومرحة ، فهي مثل صباح والتر موريل الممتد في الزمان والمكان والمجتمع في كل الاتجاهات مع حصر كامل

---

(*) هذه الفقرة ملخصة عن الاصل لغموض الفقرات التي استشهد بها الكاتب من شعر تشوسر ( حذفت منها فقط الاستشهادات الشعرية ) ـ المترجم ·

للموضوع وملاءمة للدرجة في كل لحظة ، من مشاعر خاصة منتعشة مثل مشاعر موريل عند تبادل الحب الى العظمة الذائعة عن حرب طروادة . على أن كل المشاعر شخصية وخاصة ، فالحرب قامت من أجل هيلين ، ولم يكن بنداروس ليقوم بعمله غير المشكور لو لم يحب كلا من ترواِلوس وكريسيدا ، فالحب عامل عام . وسخرية تشوسر ـ التي لا تربك بل تربط وتوفق ـ اشارة حياة تدعونا الى عالم الضياء هذا (١٣) .

هذه السخرية خالية من المكر ، فهي لا تعطينا بيد ما تسلبه منا اليد الاخرى . فمنذ البدء حين يتخلى عن كريسيدا في طروادة أبوها الصابىء تلجأ الى هكتور مستغيثة فيغفر لها خيانة أبيها ويدعوها للاقامة معه في طروادة(١٤) . وتوجد ثلاثة أسباب نوردها حسب أهميتها بالترتيب لتعليل استجابة هكتور :

١ ـ انه رحيم بطبعه .

٢ ـ وقد رأى ذعرها الشديد .

٣ ـ أو رأى أنها جميلة .

السبب الاول كاف لتأكيد فحوى الاستجابة ، والثاني يؤكد رقة هذه الاستجابة ، والثالث يغمرها بدفء بهيج يشعر به اي رجل كريم يقوم بعمل نزيه لامرأة جميلة .

حين عقد بنداروس حياته بأن أخذ دور رسول ترواِلوس وداعيته والناطق باسمه ووكيله أمام كريسيدا ، كان أيضا يعقد لعبة

قديمة ، عاطفة عائلية ، قضية حب خاصة به لم يكن يدركها . فبنداروس وكريسيدا يحب أحدهما الآخر كما يحب خال يستمتع بدنياه ابنة أخته الارملة الجميلة : فهما يستمتعان بالصحبة فيما بينهما ، فيثرثران ويمزحان بتآلف مريح ، ويتشاركا بألفة حميمة تتوقف عند امكانات غير مكتشفة . وفي وسع بنداروس أن يكسب الجولة لمصلحة ترواِلوس اذا تجنب خسارة لعبته الخاصة به . مميزاته هي سرعة بديهته ، مقدرته على الاستمرار في الحديث مهما كان اللقاء فاترا ، احساسه بالثقة لانه يحب كلا من ترواِلوس وكريسيدا - ازاء وساطته بينهما . نقطة الضعف لديه ، كما يعرف ثلاثتهم في هذا النوع من الوساطة ، أن الحب ليس دافعا كافيا ، وأن الخال مهما كان متحمسا لا يجوز أن يرعى قضية حب تمس ابنة أخته كما أن كريسيدا خصم عنيد ، فهي دائما حذرة متأبية : فعلى بنداروس أن يبرهن على كل نقطة ، وفي الواقع يعود ليبرهن عليها مرة أخرى - وكأنه لم يثبت أمرا من قبل - حين يريد أن ينتقل الى نقطة جديدة ، فكريسيدا دائما هي التي تضع القواعد فبعد أن مهد بنداروس الطريق جاء لكريسيدا بأول رسالة من ترواِلوس . فردت عليه بخوف وغضب وأنبته تأنيبا شديدا (١٥) .

وكان البديل الوحيد لمهمة بنداروس السيزيفية ضربة عبقرية بأن دس الرسالة في صدرها بعد أن أثنى على الغنج الانثوي ثم انطلقا الى الغداء يتضاحكان ، فضرب ضربته الثانية بأن طلب منها أن

تكتب الرد ، مستثمرا ما صار يؤلف بينهما كصديقين وعاشقين يعرفان أن اللعبة التي لم تنته تستحق المتابعة منهما كليهما ٠

سخرية تشوسر لا تطالب بضحية ، فهي ليست حكما على الغباء أو خداع النفس أو المكر عند الآخرين ٠ انها خريطة طريق توضح المنعطفات والثنيات والموانع التي يأمل كل امرىء أن تظهر مباشرة ان عاجلا أو آجلا ( كما حين تتجمد كريسيدا من الفزع الى أن يجد بنداروس وسيلة صحيحة لارسال ردها ) ، وقد تكون سخريته للتأكيد على أن الحياة معقدة حتى حين يعتبرها أحدهم في حمى عواطفهبسيطة، أو قد تكون تذكرة بأن العشاق يتجاهلون أو يتناسون بعض دعاواهم الانسانية الخطرة ٠ وأفضل مثال يقدمه تشوسر لهذه التذكرة نجده بالغ الهدوء والايجاز ،وخاضعا في السياق لاثارة التوقع بما قد يحدث ، بحيث يصل اليه القراء فلا يعبأون به على الرغم من أنه يجب عليهم أن يتوقفوا عنده ٠

يحدث المثال في منتصف العقيدة ، عند مركز الكتاب الثالث ، قبيل أن يضم العاشقين سرير واحد ٠ فكريسيدا التي ما زالت تقاوم أي شيء يتجاوز الحديث اللطيف ، تقبل دعوة بنداروس للسهر في بيته في وقت تنذر الانواء ـ كما يفسرها بنداروس ، بمطر شديد ٠ فالعاصفة ستسوغ اقناعه لكريسيدا بالبقاء ، وهزيم الرعد سيغطي الحديث والاصوات الاخرى التي ستصدر عنهما في الليل تأتي كريسيدا ( وهي تتوقع أن تجتمع بترولوس مفترضة أنه مختف في مكان قريب ) ،

وتمطر وترعد ، فتوافق كريسيدا على قضاء الليل فيشرح بنداروس لكريسيدا الترتيبات التي تكفل لها أن تنفرد بغرفة : الغرفة المجاورة لها والتي تتصل بباب مخصص للسيدات اللواتي يرافقنها • والغرفة التي تقع على الطرف المقابل للغرفتين ينام فيها بنداروس • فيظهر اذن أن كريسيدا معزولة فعلا طوال الليل •

ومع أن تشوسر لم يسجل ردود فعل كريسيدا ، فهو يقصد منا أن نفترض أنها كانت في أول الليل شديدة التوقع ومهيأة لان تستمر في الرفض ، وفيما بعد كانت محيرة وربما خائبة الامل ، وأخيرا استسلمت لفكرة أنها سوف تستغرق في نوم عميق •

في منتصف الليل يذهب بنداروس ليحضر ترواولوس عبر باب سري في غرفة كريسيدا ، ويغلق بنعومة الباب المفضي الى النساء النائمات في الغرفة المجاورة (١٧) • وحين تنتبه يطمئنها ويروي لهـا قصة ملفقة عن ترواولوس • وهي كذبة تشكل آخر حلقة في سلسلة الاقناع الطويلة •

ان بنداروس المحبوب والذي يعجب به ترواولوس وكريسيدا كلاهما يغدو حالا وسيلة ضرورية لاجتماعهما • فهو قد ألزم نفسه طول الوقت بما يعتزمان فعله ، وحين همّا بما عزما عليه صار عليه أن يعطل دوره كأية آلة جيدة • بقيت عليه حركة واحدة تمثل مجازفته الخطرة فترواولوس حاليا لا يريد غير الحب ، وكريسيدا ستعطيه كل شيء سواه• بنداروس يستنتج أن التلفيق وحده فقط ـ كأزمة مفتعلة مثلا ، أو

كذبة مذهلة في منتصف الليل ، مع وجود ترواللوس قريبا منها ـ قــد يفسح المجال لاخضاعها وهزيمتها • ولكن ماذا بوسع بنداروس أن يقول في تلك اللحظة ، وقد أفاقت كريسيدا ، في اظلام ، لتجد خالها وحده معها في غرفة بذل فيها جهده ليوفر لها نوما قريرا ؟ قالت « من هناك ؟ » • أجاب « ابنة أختي العزيزة » معرفا نفسه ومستعملا كلمة مطمئنة ، « هذا أنا • لا تعجبي ولا تخافي » • ثم دنا منها وهمس في أذنها « ولا كلمة بحق الله ، اني أعبدك ! لا تجعلي أحدا يستيقظ ويسمع ما يدور بيننا » •

كريسيدا الآن متوفزة ، منزعجة ، لكنها لا تعرف ان كان يتوجب عليها أن تفزع ، فتسأل « كيف دخلت دون أن يشعروا ؟ » « من هنا • هذا باب سري » • فتقول كريسيدا « دعني أستدعي أحدا ما » •

عمليا قررت أن تفزع • فاذا استدعت وصيفاتها فلن تفسد خطة بنداروس بل حياته ذاتها • فيبدو انها قررت أن خالها الذي كان دائما محبا ونافعا قد أصبح أكثر حبا مما كانت تظن ، وأنه في تظاهره بالحديث نيابة عن ترواللوس ، انما كان في الواقع يتحدث عن نفسه (فهو أيضا بشر ، وان كان يشدهنا أن تتذكر ذلك الآن ، وله أيضا رغبات فهو ليس آلة • والناس يتوقعون أن يتقاضوا ثمن جهدهم وحبهم ، ولعله لم يقبل ضمنا أن يقف عند حده ) ، فان كانت شكوكها تقوم على اساس مكين ، فالفضيحة أيضا مخيفة كبديل لما يمكن أن يحدث

بينها وبينه ـ فماذا تظن النساء اذا اندفعن في هدأة الليل في غرفة حيث يقف بنداروس الى جانب سرير كريسيدا ؟

يقول لها بنداروس « ان الله يمنعك من أن ترتكبي مثل هـذه الحماقة ، فالنساء سوف تظن حدوث أمر لم يخطر على بالهن قط » . ومن حسن العناية الربانية أن كريسيدا لم تكن جبانة ولا متهورة ، كما أن بنداروس يستمر في الحديث اليها بهدوء وتعقل : ( لا يجوز أن توقظي الكلاب الغافية ( شهوة بنداروس أم سفالة النساء ؟ ) ، أو أن تعطي أحدا أي سبب يجعله يظن بنا الظنون . كل قريباتك نائمات بضمانتي ، لذلك وفيما يتعلق بهن ، لو انهار البيت على رؤوسهن لظللن نائمات حتى الشروق . وحين أقضي وطري ، دون أن يعرف أحد بنا . مثلما دخلت سأنسل . انتهى الخطر ، وأعادها كلامه الى مأزق حيرتها : هل أفعل ؟ ألا أفعل ؟ وصار يمكن للقراء وللعشاق أن ينسوا بنداروس ، ويستعيد السرد رحلته المضطربة .

ففي هذه اللحظة أثار تشوسر ادعاء بنداروس الشخصي مثلما أثار كافكا كيلرمان . ان بنداروس ،امكان ، طريق غير مطروق ، فماذا يمكن أن يحدث لو كان العالم في مثل جنون بنداروس ( سيقفز الناس لو أن امرأة صعقت وصاحت « اننا لا نحب سواك يا برنارد كيلرمان ! لذلك اعطنا ستة أو ثمانية من هذه الامور غير المنشورة التي جاد بهـــا قلمك ! ) فلنحمد الله على أن الناس يعرفون حدودهم ويقفون عندها ( خارج الصورة ) . كيلرمان وبنداروس كلاهما سام لان كلا منهمايعيش

بصورة مناقضة للعرف تتحدى أذواق الناس الآخرين ودوافعهم • الفرق بينهما أن كيلر مان لا يعرف مكانه وبنداروس يعرف : كيلرمان سام هزلي ، وبنداروس في سياق العقيدة يمثل أشياء أخرى كثيرة ، لكنه في هذه اللحظة سام مأساوي • الوسيلة للتخلص من مثل هذه الشخصيات هي القول بأنها « أضخم من الحياة وهذه طريقة للقول بشكل ضمني أن كيلرمان ، في العالم كما في التخييل ، أكبر من الحجم الطبيعي والآلة التي تنتج مصنوعات بهذا الحجم !!••

ملاحظات :

١ ـ جميع الاقتباسات من كتاب فرانز كافكا ، « مستعمرة العقاب » ، ترجمة ويلا وادوين موير ( نيويورك ، ١٩٤٨ ) .

٢ ـ المقتبسات من فرانز كافكا « اليوميات » ( نيويورك ١٩٤٨ ) .

٣ ـ مثل الغاز علم الفلك المسماة « الحفر السوداء » التي تنبأت بها النظرية العامـــة للنسبية : كتل متراصة لا يستطيع حتى الضوء أن يفر من شدة جاذبيتها ، رودمان ، « نجوم صلبة » مجلة العلوم الامريكية ، شباط ١٩٧١ .

٤ ـ أنطوني ترولوب ، « سيرة ذاتية » ، ( نيويورك ) .

٥ ـ الفقرة والفصل الذي يليها من الفصل العاشر في « ابراج بارشستر » .

٦ ـ الكتاب الثاني ، الفصل الثامن .

٧ ـ « جوزيف اندروز » رواية افضل لانها : ١ ـ سعى فيها فيلدينغ الى القيام بمحاكاة ساخرة ، وقنع بان يشتغل على نطاق ضيق لاثارة تاثيرات هزلية غير مفروضة ، وبمزاج جميل . ٢ ـ حقيقة أن هدف المحاكاة الساخرة رواية « باميلا » تطلب من فيلدينغ ان يبقى بطله متيقظا بصرف النظر عن الاسباب ، وبذلك قدم توترا للنظام الخلقي .

٨ ــ الكتاب السابع ، الفصل الثامن .

٩ ــ ليو تولستوي ، « موت ايفان ايليتش وقصص اخرى » .

١٠ ــ نعلم الان ان السبب مزاجه السوداوي تجاه النساء وجاء في مراجعة محرر : « النيويوركي » ( ١٩ ايلول ١٩٧٠ ) لكتاب كيت ميلت « السياسات الجنسية » : « تتبين الانسة ميلت خبث الرجال من اعمال عدة كتاب يحتقرون المرأة او يعادونها . وهي محللة ادبية حاذقة . ومع ذلك فمن سوء حظ مجادلتها ان الكتاب الذين اختارتهم يعانون من متاعب نفسية يصعب معها ان نوافق على انهم يعبرون عن مواقف نموذجية من النساء . فقد كان رسكين ، على سبيل المثال ، عنينا . وكان د. ه. لورنس مسلولا حساسا متزوجا من ارستقراطية ذات صحة جيدة ، ومن الواضح انه اضطر الى تأكيد سيادته بالتوهم على الورق ، ولكن قليلا من الرجال مصابون بمثل هذا التقصير في زواجهم ان معظم الذكور من منظري الانسة ميلت الذين كتبوا عن النساء هم النظراء الجنسيون لاقوال هتلر عن الحكومة : مذهلة ، غير صحيحة ، وخارجة عن الخط الرئيسي للتطور الثقافي » .

١١ ــ هذه الفقرة وما يليها مقتبسة من الجزء الاول ، الفصل الثاني .

١٢ ــ الفصل ١١ من الكتاب ١٢ .

١٣ ــ من « حكايات كانتربري » .

١٤ ــ « كان هكتور رحيما بفطرته ترأى انها في غم عظيم ، وانها مخلوقة لطيفة ، فواساها بما املته عليه طبيعته حالا وقال لها :

« لتذهب خيانة ابيك الى الشيطان » ، اما انت فامكثي معنا بكل سرور ما طاب لك المكوث في طروادة .. » ( ترولوس وكريسيدا ) .

١٥ ــ الباحثون الذين يرون ان مصدر تشوسر في « ترولوس وكريسيدا » هو « ايلفيو ستراتو » سوف يرتاحون اذا علموا ان تشوسر في هذا المقام اما ان يكون يبتكر من تلقاء ذاته او انه يقلب التفاهة الى ضربة عبقرية .

١٦ ـ قالت له : « خالي العزيز ، بحق الله ، احترم شرفي أكثر مما تحترم رغبته » .

١٧ و ١٨ ـ المرجع السابق .

مارفين موديك

مؤلف « جين أوستن : السخرية كدفاع واكتشاف » و « في الثقافة والادب » ، ومحرر كتاب « كونراد : مجموعة مقالات نقدية » . يعمل الان استاذا للانكليزية في معهد الدراسات الابداعية بجامعة كاليفورنيا .



# الرّوايــة الفرنسـيّة الجَديـدة

يوسف اليوسف

**اما ان يسرد الروائي فقد بات ذلك مستحيلا .**

**« آلان روب غرييه »**

**اولا ــ ما قبل الرواية الجديدة .**

من المشهور جيدا على نطاق واسع أن فرنسا تقـود العالم في مضمار « التدرْجات » الأدبية مثلما تقوده في ميدان الأزياء وتسريحات الشعر . وربما كان التاريخ قد حبا فرنسا بهذه الخصيصة منذ القرن الثامن عشر ، أو على الأقل منذ مالارميه والرمزيين . ومع أن « الرواية الجديدة » دُرْجة فرنسية خالصة ، الا أنها لم تنتعش في فرنسا بالطفرة ، بل ان ثمة تراكمات طويلة قد أفضت الى ارتقائها وسيطرتها ، ولم تكن هذه المؤثرات من انتـاج فرنسا وحدها ، بل هي في الواقع حصيلة الحركة الروائية في العالم المتقدم ، عالم الصناعة العالية والانتاج الغزير . فمع أن حركة الرواية الجديدة قد مثلت حركة مضادة للمدرسة النفسية التي يتزعمها دستويفسكي ، وكذلك لمدرسة تيار الوعي التي قادها جيمز جويس منذ مطالع القرن العشرين ، مع ذلك فانني أرى هذه الحركة ــ حركة الرواية الجديدة ــ مدينة كثيرا لكل من جوزف

كونراد وكافكا وجويس وفوكنر ، وكذلك للفرنسي الكبير ، مارسيل بروست ، ثم لسارتر وكامو . ولعل الأهم من ذلك كله أنها مدينة لحركة الشعر الرمزي الذي أعارها الكثير من خصائص أسلوبه .

منذ أواخر القرن التاسع عشر ازدهر جوزف كونراد ، البولوني الحاصل على الجنسية البريطانية ، وتركت روايته العظيمة « قلب الظلام » أثرا واضحا على حركة الرواية العالمية منذ كافكا حتى اليوم . والحقيقة أن كونراد هذا يمكن تصنيفه في تيار دستويفسكي مع وجود فارقين حاسمين : أولهما أن دستويفسكي لم يكتف بسبر الحياة الباطنية بل أمعن في تحليل الشروط الخارجية التي تسهم كثيرا في صوغ البنية الداخلية للنفس ، بينما أمعن كونراد في سبر النفس دافعا الشروط الخارجية الى مرتبة ثانوية . أما الفارق الثاني فهو افتقار هذا الكاتب البريطاني الى روحانية دستويفسكي ، الى الدفء الوجداني الذي يتمتع به الآسيويون وجيرانهم من شعوب أوروبا . ومع أن كافكا ، الذي ازدهر بعد كونراد بقليل ، يختلف كثيرا من حيث التقنية والتشكيل الفني عن كل من دستويفسكي وخليفته القادم من بولونيا الروسية ( أعني كونراد ) ، فانه لا يختلف عنهما من حيث التوجه : رؤية النفس مشروطة بظروفها الاجتماعية ، أو لنقل ظروفها التاريخية جملة . وربما كان إكافكا يمثل تجديدا لروح ادغار ألن بو ، وكذلك لستريندبرغ في مسرحية « الحلم » . والخلاصة أن التيار النفساني الذي يرقى الى ما قبل دستويفسكي قد بلغ ذروته مع كافكا .

وفي الطرف الآخر نجد تيار الوعي يترسخ مع جيمز جويس وفرجينيا

ولف منذ ما قبل الحرب العالمية الاولى بقليل • غير أن في الممكن تقري بدايات هذا التيار لدى الأمريكي الفذ هنري جيمس ، ولا سيما في روايته المشهورة ، « السفير » ، حيث نجد شخصية تنبش كل ما في داخلها منفعلة بوضع خارجي معيّن • واذا كانت الرواية الفرنسية الجديدة تشدد أولا ، وقبل كل شيء ، على انفعال الشخصية بالموضوعات الخارجية ، لا فعله فيها أو تأثيره عليها — الشيء الذي يعني كثيرا في مضمار فهمنا لأوضاع أوروبا الغربية الراهنة — فانها لم تنشأ وتتطور بمعزل عن تيار الوعي اطلاقا ، ولا سيما بمعزل عن جويس وتلميذه الامريكي فوكنر •

أما على مستوى التيار النفسي فقد بلغ هذا التيار ذروة جديدة مع مارسيل بروست ، ذلك الفرنسي الذي أمعن ، في روايته العظيمة « البحث عن الزمن الضائع » ، في تحليل الموضوعات الخارجية ، هذه الموضوعات التي يعشقها الروائيون الفرنسيون الجدد ، ويرونها البطل الفعلي للرواية • وربما كانت حركة الرواية الجديدة مدينة الى مارسيل بروست أكثر مما هي مدينة الى سواه • فمع أن هذا الجهد الفرنسي كان يبتغي نبش البنيـة الداخلية للنفس فان قارىء روايته العظيمة لا بد من أن تلفت انتباهه تلك المكانة التي أعطاها للشيء الخارجي ، اذ أمعن في تحليل الأشياء ووصفها وتبيان أثرها على الروح البشري •

بيد أن التيار الوجودي قد مثّل ، في ظني المؤثر الثالث الكبير — وربما المباشر — على حركة الرواية الجديدة • ففي كتيّب صغير لالن روب غرييه يحتوي على مقالاته التي نظّر من خلالها لحركة الرواية الجديدة ، نجد هذا

الكاتب الفرنسي يعلن أن البير كامو لم يتورع عن أن يرى في الموضوعات محتواها الانساني ، بمعنى أن الشيء الخارجي قد أصبح محطا لاضفاءات النفس • كما أنه يرى في « غثيان » سـارتر محاولة واضحة لنبش العلاقة الداخلية القائمة بين الشخصيات والموضوعات الخارجية ، بين الروح وشروطه• فالاستسلام للأشياء يؤدي الى الشعور بالذات ، في نظر كل من سارتر وغرييه ، بل وكذلك في نظر كامو ، الذي يقوم بطله ميرسو ، في « الغريب » ، بارتكاب جريمة القتل رغما عنه ، أو تحت تأثير الموضوعات الخارجية • والحقيقة أن غرييه يضمر اعجابا واضحا لاهتمام سارتر بالأشياء الجسمانية ، أو الفيزيائية الشاخصة ، مثلما يحترم فيه هذا التشديد على حاسة اللمس ، وهي أقدر الحواس على التأكد من وجود الأشياء والتأثر بها • وهو مهتم أيضا باهتمام سارتر بالالوان ، لأن الالوان بتغيرها انما تثبت حيويتها ووجودها•وبسبب من تشديد غرييه على وجود الاشياء ، على أنها موجودة ، فلابد من أن تعجبه كلمة روكنتان ، بطل « الغثيان » ، حين يقول : « الأشياء تمسني ، ان هذا لايطاق»•

والحقيقة أن الرواية الجديدة ، ومن قبلها سارتر والخط الوجودي ، لم تهتم بالأشياء الخارجية لذاتها بل لأنها تخبيء بعدا داخليا مكنونا ، بعدا روحيا يمكن للانسان أن يرى فيه ذاته ، وأن يسقط عليه محتواه النفساني • وهذا يعني أن التهمة التي وجهت الى الرواية الجديدة ، والتي تذهب الى أن هذه الرواية قد اغتالت الانسان ، هي مسألة قابلة للاخذ والعطاء • وأيا ما كان الشأن ، فان المخالفة الصريحة التي أبداها غرييه لمذهب سارتر الفلسفي حين قال ان الوجود ليس عابثا وليس ذا دلالة ، وانما هو موجود وكفى ، هذه

المخالفة الواضحة والصميمية لم تكن لتعني ارتقاء الرواية الجديدة بمعزل عن سارتر والوجوديين جملة .

ولئن كانت الرواية الجديدة نتاجا واضحا لتطور الثقافة الأوروبية ، فانها في الوقت نفسه مشروطة بظرفها الاجتماعي ، أعني بجملة المؤثرات التاريخية للمجتمع الغربي المعاصر . فمما هو ذو دلالة كبيرة وعظيمة أن نجد الأبطال في الرواية الجديدة منفعلين فقط وغير فاعلين . بهذا كانت الرواية الجديدة تصدق الواقع ولا تكذبه ، بل هي في الحقيقة تعكسه بأمانة . كيف ؟ لقد أصبح الانسان في المجتمع الغربي عاطلا عن الفاعلية والعمل في التاريخ ، وغدا كذلك منفيا في قوقعته الذاتية ومحكوما بشرط تاريخي يتحكم في الروح أكثر مما تتحكم الروح فيه ، ولم يعد بمقدور الفاعلية الجادة الا أن تكون وضعية تقبل السائد وتعمل على تحسينه . لقد انتهى عصر الثورات الكبرى في الغرب ، اذ استطاعت الوفرة والسلع الاستهلاكية والرشوة التي ينالها الانسان هناك أن تستل من العقل نزوعه نحو استيحاء السلب والعمل على تخطيه . لقد كان الروائيون الاوروبيون في القرن الماضي يكتبون في مجتمع يتفوّر ثورية ويعج بالمناضلين المتجهين نحو استقلاب التاريخ ، وهذا يعني أن العقل ، يومذاك ، كان يعيش ثنائية السلب والايجاب بكل عمق . أما اليوم فقد تغيّر كل شيء . لقد تدنت فاعلية العقل في التاريخ ، أعني في الاستقلاب الاجتماعي ، وأصبح الأفراد داجنين ومروضين بمنتجات الحضارة العالية ، فتقلصت فاعليتهم في الواقع الموضوعي وانعكس هذا ـ بالضرورة ـ على الفن جملة ، ولا سيما على المسرح والرواية ، أبرز الايقاعات الادبية في أوروبا المعاصرة . ان انسانا

ضئيل الفاعلية في الواقع الاجتماعي لا بد له من أن يكون ضئيل الفاعلية على خشبة المسرح وفي سطور الرواية .

من هنا لم يعد صدفة أن نرى شخصيات الرواية الجديدة دون أسماء ( أي دون هوية ) ودون فاعليات حاسمة . لقد انطمست قسمات الوجه الانساني في الواقع المعاش موضوعيا ، فانطمست بالضرورة معالم الشخصية الأدبية . وأصبح بطل الرواية ضميرا ( هو ، هي ، هم ) أو ربما اسم جنس ( البنت ، الرجل ، المرأة ) ، بل ربما أصبح البطل حرفا ، تماما كالمجهول في الرياضيات.وبينما كانت الرواية التقليدية تسعى بكل جد نحو تعيين الشخصية وسماتها الخاصة ، فان الرواية الجديدة تمعن في طمس أي تمايز بين الشخصيات أو أية سمة استثنائية قد تمتاز بها شخصية بعينها . انه ضياع الهوية وانطماس التخوم . فالانسان في المجتمع الغربي رقم ، ليس الا ، وكذلك هو في الرواية والمسرح ، وهذا يعني القضاء على الفردية والتفرد ، وكذلك التعامل مع انسان مجرد وممعن في العمومية .

العامل الاجتماعي ، اذن ، هو أهم عامل يمكن أن يعد مسؤولا عن تطور الرواية الجديدة ( بل والمسرح المعاصر ) في أوروبا الغربية المعاصرة .

**ثانيا ـ سمات الرواية الجديدة :**

ما كان بالامكان أن تقوم حركة الرواية بالغاء الفاعلية البشرية دون أن تحطم البنية التقليدية للحبكة ، ودون أن تحذف عنصر السرد من مجالها حذفا لا هوادة فيه . وما كان لها أن تطمس معالم الشخصية وأن تعزز فيها عنصر العطالة دون أن تنفذ هذا الحذف في كل من الحبكة والسرد . ان رواية لا تحبك ولا تقص هي وحدها القادرة على نقل مفهوم العطالة الدرامية ووهن

الشخصيات ، وهي وحدها القادرة على محو الهوية وحذف التمايزات الفردية ، وكذلك الغاء التوجه نحو الواقع المعش ابتغاء المواظبة على تحويله تحويلا نوعيا • وبذلك نتج نوع من الكتابة سمي «اللا رواية» ، وأحيانا «اللا أدب» • وبذلك تعقمت الرواية من أية وظيفة تشخيصية أو اشارية ، أي أنها لم تعد تمثل شيئا يقوم في العالم المحسوس ، أو في الوجود العياني التاريخي •

اذن ، على أي عنصر تعتمد الرواية الجديدة ؟

لئن كان على المعنى أن يتلامح فقط ( وهذا مبدأ استقته الرواية الجديدة من الرمزيين والسرياليين ) فلا بد من اللجوء الى وسيلة جديدة تختلف عن السرد والحبك وتأطير الشخصيات المتفردة ، ابتغاء تقديم المعنى من خلال نزوعه نحو التلاشي ، وكذلك من خلال منعه من أن يمعن في الحضور • ولم يجد الروائيون الجدد وسيلة أفضل من الوصف راحلة يمتطونها الى هذه الغاية • وما الوصف عندهم الا استثمار الخصائص المميزة للموضوعات الخارجية ، للمفتاح الذي يصر في القفل ، وللصخور الجاثمة على الشاطىء ، ولزجاج النافذة الذي تنعكس عليه زرقة السماء • ان سلاسل طويلة من الصور تتدفق لكي تحيط بشيء من الأشياء كي تسبر سماته الخاصة وكي توحي بما يتمتع به من أبعاد ذاتية • نحن هنا ، اذن ، بازاء عملية تحليل ، عملية تفكيك للعناصر تستهدف الاغتناء بالتفاصيل الوفيرة والغنية بالأبعاد الذاتية ، وهي عملية تبتغي من وراء سلاسل الصور المستطيلة والمتكاثرة أن توحي بالداخلية ايحاء تلميحيا يلوح بالمعنى من البعيد البعيد • وبهذا يكون الاسهاب سمة محورية للاسلوب ، أما الاقتضاب فانه لا يضرب ضربته

الحاسمة الا حين تغدو تجلية المعنى هدفا واضحا ، أو حين يراد استحضار المعنى شاخصا بكامل ثقله ، وهذا لا يحدث الا نادرا .

ومن هنــا جاءت لغــة الرواية الجديدة مكتظة بالتفاصيل وممعنة في الاستطراد الذي ظنوه خير ناقل للمعنى وفقا للطريقة الالماعية . ان ركاما من الاوصاف يتكدس بعضه فوق بعض ابتغاء تقليب العنصر الواحد من جهات عديدة ، بل من جهات متكثرة ، ظنا منهم ( أعني الروائيين الجدد ) أن هذا التراكم هو خير صانع للتنويع الفني ، أو لخلق أنماط متنوعة لصورة واحدة ، لجوهر واحــد ، أو لمعنى واحد . ولـمـا كان المكان ( الموضوع أو الشيء الخارجي ) هو البطل الفعلي للرواية الجديدة التي أبطلت عنصر الزمان فأبطلت معه الفعل الماضي ، فقد أصبح الفعل المضارع سيد الساحة النحوية ، ولا ينازعه على هذه السيادة سوى الصفة ، معشوقة الروائيين الجدد ، اذ بها وحدها يملكون أن يسبروا سمات الأشياء ، هذه الكائنا ت التي يتعذر أن تهتك وأن تكشف حجبها فتتنازل عن سريتها وداخليتها عن غير نهاجية الوصف التي تعتمد النعوت لغة أساسية لها .

اننا ، اذن ، أمام عالم الفن للفن ، عالم الانتاج الفني لا في سبيل غاية تقع خارج العمل الفني ، حتى لكأن الفن وجود خيالي يقع خارج الوجود ، اذ يتعذر احالة الفن على دلالات تقع خارجه أو عند تخومه . وهذا يعني أن الرواية أصبحت دارة مقفلة على ذاتها ، وهي تخلق ذاتها لذاتها فقط ، وليس ابتغاء لأية غاية أخرى ، حتى وان تكن هذه الغاية هي روح الانسان أو ظرفه

المعاش ، على الرغم من أن الروائيين الجدد لا يؤكدون قيمة أي شيء في الوجود سوى قيمة الانسان •

والحقيقة أن الفرق الجوهري بين الرواية التقليدية والجديدة هو أن الاولى راحت تبحث عن الانسان في الانسان ، أما الثانية فقد راحت تبحث عنه في الكائنات المادية المجسّمة والمحيطة بنا • وبهذا اقتفت الرواية الجديدة أثر سارتر ــ الذي لا أراه الا سيء التأثير على الفكر العالمي جملة ، بل لا اراه الا علامة لانحطاط الحضارة الاوروبية ولا تضاع الفكر البشري • فقد أكد سارتر في « الغثيان » أن الروح مصوغ من عين المادة التي نسج منها الروح ، وهي ما يسميه الألم الغامض ، وفي هذا نوع من السفسطة ( بالمعنى العربي للفظة ) ، اذ لا يمكن للروح والشيء الخارجي أن يكونا من كيفية واحدة • ولما كان الروح والكائن الخارجي من نسيج واحد ــ على حد زعم سارتر ــ كان علينا أن نلج الى قلب الشيء لكي نفكر فيه من هناك • ومع أن الان روب غرييه ينكر على سارتر مثل هذا النهج فانه في الحقيقة لا يفعل شيئا سوى اقتفائه ، حذوك النعل بالنعل • اذ ماذا عسى الوصف أن يكون ان لم يكن التفكير في الشيء الخارجي من قلبه ؟ وهل اتبعت الرواية الجديدة دربا غير الدرب الذي يرى في الاشياء مرايا لوجو هنا •

ولئن كان الانسان والعالم في هوية واحدة ، أما كان يجدر بالرواية الجديدة أن ترى الأشياء في الانسان مثلما ترى لانسان في الأشياء ؟ ان الحضارة الغربية التي محقت الفرد وطمست فيه روحانيته ، بعده الجوّاني ، لم يعد بوسعها الا أن تتوجه نحو الجمادات • ولكن عبثا يبحثون عن الانسان

في الموضوعات المادية الشاخصة ، في القفل والمفتاح والصخرة والحجر والنبتة وما الى ذلك من كائنات ، مثلما هو من العبث أن تنصحهم بالعودة الى الانسان نفسه بعدما دفعوه الى المرتبة الثانية ، لأن مثل تلك النصيحة ستغدو نكتة ، اذ كل ما يجري انما يجري موضوعيا .

ولما كان البعد الاستلابي للمشروع البشري قد استبعد بفعل قوى تاريخية موضوعية ، فقد بات من الطبيعي أن يدحر الروح الى المرتبة الثانية وأن تتصدر الأشياء بطولة الرواية . والأهم من ذلك أن البعد المأسوي للمشروع البشري قد استبعد هو الآخر . ولم تعد البصيرة هي الطاقة المنتجة للفن بل غدا البصر هو القوة الأولى التي تصف الكائنات الخارجية وتحدد مقاساتها وتلغي كل انخلاع قد يضفيه الروح على الموضوعات . وهذا يعني رفض كل قيمة ذاتية والتعامل مع الشيء المجسّد فقط من حيث هو مرشوق هناك ، موجود يتحدى حواسنا ويناشدها أن تسبره . وحاسة البصر ، بما لها من قدرة موضوعية ، تملك أن تنفي كل بعد مأسوي عن الشيء ، وأن تنقل الوصف الى مواقع متاخمة لحدود العلم . وبهذه الموضوعية وحدها يملك الروائي الجديد أن يزعزع صميم الاشياء وأن يكشف عن برهة الرعب والعدم التي تستوطن الأجسام الخارجية . وينبغي لهذا السبر أن يتم بغير تألم وبغير اضفاء داخلي لأبعاد روحية مأزومة ، والا أفسدنا موضوعية الوصف المصدع للأشياء . وهنا نلاحظ أن الروائيين الجدد يتضاربون فيما بينهم ، كما أن ما يعلنونه مناقض تماما لما يطبقونه . فبينما يعلن أحدهم أن الروائي يسقط ذاته على الاشياء حين يصفها ، فان واحدا آخر يتمسك بموضوعية الوصف ،

وبينما ينادي الواحد بحياد الأشياء وموضوعيتها ويدعو الى وصفها من حيث هي موجودة ويطالب بالغاء الاضفاء ، فانه في الحقيقة لا يفعل شيئا سوى اضفاء الذات على الأشياء حين يصفها . وهذا يعني ، باختصار ، أن حركة الرواية الجديدة لا تشكل مدرسة موحدة ، على الرغم من جملة الخصائص التي تكاد تجمع الروائيين الجدد طرا : الغاء السرد والحبكة والزمن ، واعتماد الوصف نهجا للتعبير ، والكتابة بأسلوب لدن شديد الشبه بأسلوب الشعراء .

**ثالثا ــ حركة الرواية الجديدة :**

قد نملك حق الذهاب الى أن جان بول سارتر هو المؤسس الفعلي لحركة الرواية الجديدة ، والى أن « الغثيان » هي أول رواية يمكن أن تعد فاتحة عهد روائي جديد في فرنسا . فالوصف الذي يعتمده الروائيون الجدد نهجا عاما لسبر الأشياء هو الظاهرة المهيمنة على معظم أعمال سارتر الروائية ، ولا سيما على « الغثيان » . أما الأسلوب الرشيق اللدن الذي هو موروث فرنسي طويل فقد بلغ ذروته مع سارتر نفسه الذي أرى جزءا كبيرا من سر نجاحه كامنا في حسن تعامله مع اللغة الأدبية ، لغة النثر التي لم تعد بعيدة عن لغة الشعر بسبب من اغتنائها بالطاقات المجازية الغزيرة .

ومنذ الخمسينات اندفعت حركة الرواية الجديدة بكامل زخمها ، وما أن انتصف العقد السادس من هذا القرن حتى كانت بعض الأسماء قد ترسخت بوصفها أسماء ريادية لتيار جديد . ولعل صموئيل بيكيت أن يكون في طليعة هذه الأسماء . ويمكن لنا أن نحدد قائمة الرواد البارزين على النحو التالي : ألن روب غرييــه ، نتالي ساروت ، ميشيل بوتور ، كلود سيمون ، ريمون

روسل ، روبير بانجيه • وهم جميعا يجتمعون حول بعض النقاط المشتركة التي لا يكفون عن التصريح بها بين الفينة والأخرى ، فبما أنهم لا يهتمون الا بالانسان فانهم ينزعون نحو الذاتية ويشددون عليهــا • غير أنهم يرفضون الانطلاق مما هو جاهز ، بمعنى أنهم لا يقبلون أن يكون العــالم ذا معنى ، ولا يقبلون أن يكون بغير معنى • وبما أنهم يشددون على الموجود ، وبذلك يثبتون أنهم في المدرسة الوجودية ، فقد رفضوا أن يكون العمل الأدبي دالاً على وجود يقع خارجه ، بمعنى أن ليس ثمة ما يقع خلف العمل الأدبي أو فوقه أو قبله أو بعده • انه ــ ببساطة ــ دلالة ذاته •

أصدر ألن روب غرييــه رواياته الأربع في الخمسينات : المحــاولات ( ١٩٥٣ ) ، « المتلصص » ( ١٩٥٥ ) ، وهي أشهر رواياته وأنجحها ، وقد نال بها جائزة النقاد ، « الغيرة » ( ١٩٥٧ ) ، و « في التيه » ( ١٩٥٩ ) •

ولعل رواية « الغيرة » أن تكون خير انموذج للرواية الجديدة ، فهي لا تقدم الوصف من حيث هو الخالق الوحيد للمعنى وكفى ، بل انها تعتمد على تقنية يمكنني أن أسمها تقنيــة التناوب التي تنطوي عــلى التضارب العميق • والحقيقة أن المعنى هنا يتحدد بهذا التضارب الحامل للفروق • الزوج هو الراوية ، وتتلخص وظيفته في أن يصف امرأته في فقرة لينتقل بعد ذلك الى وصف فرانك ، أو العشيق ، في فقرة أخرى • ومن خلال الصلة القائمة بين الفقرتين المتناوبتين تتولد غيرة الزوج • وبهذا فــان الكاتب يلغي التسلسل الحدثي ، أو هو يوجه الى السرد ضربة قاصمة • والحقيقة أن تضارب موقف الزوج مع العلاقة التي يوثقها الوصف بين الزوجة والعشيق ، هذا التضارب

هو دراسة نفسية لشعور يعيش أزمة حادة ، بل ان حدتها تأخـذ بالاضطراد التدريجي عبر الوصف ، الشيء الذي ينفيمزاعم غرييه الرامية الى أنه لايتعامل مع النفس وأنه لا يمكن أن يحشر في زمرة التيار النفساني •

أما « المتلصص » ، أفضل روايات غرييه ، فانها تنطوي على الحدث : فالأزمة التي تتعامل معها الرواية هي أن هنالك فتاة قد اغتصبت وأحرقت وألقي بها في البحر • ولكن ، وعلى الرغم من وجود الحدث ، فان الرواية لا تعمد الى الحوار أو الزمن الأفقي ، بل الى تنظيم المواقف والشذرات التصورية • ومن خلال الوصف المشحون بالطاقة الايحائية نملك أن نستنتج ما فحواه أن ماتياس ، تاجر الساعات الذي يأتي الى الجزيرة ليمارس عمله ( بيع الساعات ) ، يقتل الفتاة بعد ما يمارس عليها ساديته المريضة • وبهـذه الطاقة الايحائية للوصف ، وهي المحمولة على أسلوب جد رشيق ، يتمكن المؤلف من خلق عالم يتولف توليفا من عناصر متخيلة • انه عـالم خلاسي يستولده الكاتب من متباينات لو فككت لما وجدنا بينها أية صلة • ولكن في ميسورنا القول بأن هذه الرواية هي في التيـار النفسي أيضا ، وذلك لأن ماتياس ليس أكثر من سادي أصيبت قواه الجنسية بنوع من التلف ، فتحولت طاقته الليبيدية الى طاقة تدميرية تتلذذ بالقتـل • فعبثا ينفي غرييـه الاهتمام النفساني للرواية الجديدة ، وعبثا يحاول أن يخرج نفسه من دائرة الاهتمامات النفسية •

لعل ميشيل بوتور أن يكون واحدا من قـادة الرواية الجديدة الذين لا يقلون أهمية عن الان روب غرييه ، بل لعل بوتور أكثر عبقرية من مؤلف « المتلصص » الذي يرى فيه العالم قائدا لحركة الرواية الجديدة • فقد جاءت

رواياته حاملة لفذاذة استثنائية حقا : « جدول الوقت » ( ١٩٥٦ ) ، «التعديل» ( ١٩٥٧ ) ، « الدرجات » ( ١٩٦٠ ) . والحقيقة أن هذا الروائي قد نال شهرة تفوق شهرة أي من الروائيين الجدد على الاطلاق .

وتأتي أهمية بوتور من قدرته على التعامل مع مقولة الزمن ، فالزمن صورة لا وجود لها في الواقع الموضوعي ، وانما هي فقط غلاف لأفعالنا وسلوكاتنا . ومن خلال منهجه الظاهراتي راح يؤكد على ضرورة الحاق السمات الانسانية بالأشياء ويهتم بالرموز . وقد جاءت روايته « جدول الوقت » بمثابة ترسيخ لتيار خاص في الرواية الجديدة ، تيار ظاهراتي يهتـم باللغة اهتمام الشاعر والموسيقار .

ففي « جدول الوقت » نواجه تاجرا يدعى « جاك ريفيل » الذي يقضي عاما في احدى مدن انجلترا ، حيث يمارس مهنة التجارة.والرواية هي مذكرات هذا التاجر الذي يعيش الاعتراب الاجتماعي بأبعاده كافة . واذ يحاول أن يتذكر الماضي ، بل الماضي القريب ، فانه يعجز عجزا تاما عن ذلك بسبب من الحصار الذي يضربه الواقع حول روحه . وليس الماضي هو المحتضر وحده ، بل ان مدينة بليستون لا يرى فيها ريفيل الا جثة آخذة بالهمود .

أما « التعديل » ، وهي أعظم روايات بوتور في رأيي ، فيمكن أن تحشر في زمرة تيار الوعي ، اذ هي تنحو منحى « يوليسيز » الى حد بعيد ، وذلك من حيث اللجوء الى تقنية المونولوج ،، وكذلك من جهة تخثير الزمن وايقافه . ففي نظرية بوتور الظاهراتية أن الرواية هي خير مجال لدراسة الواقع كمـا يتجلى لنا أو يتبدى أمام أعيننا . وهذا يعني ، بالدرجة الاولى ، أن المكان ،

لا الزمان ، هو الميدان الأول لنشاط الروائي • والحقيقة أن المتغيِّر ليس الزمان بل نحن والظواهر ، الروح وما يحده من كائنات خارجية • ولهذا فان كل تعديل ، كل تغيُّر ، كل تحول ، كل تبدل انما يطرأ على الداخل من جهة ، وعلى الظواهر العيانية من جهة أخرى • واذ يتحول الداخل فان الخارج يتحول بدوره ، كما أن الخارج حين يتحول فان الداخل يخضع لتحولات ( تعديلات ) مماثلة •

على هذا المحور تدور رواية « التعديل » التي لا تعدو كونها مونولوجا ( حوارا ) داخليا يدور في رأس رجل يسافر من باريس الى روما كي يتصل بحبيبته التي كان قد انقطع عنها ، والتي هي في انتظاره هناك الآن • وفي خلال السفر تتداعى مشاعره الخاضعة لتحولات مستمرة يراقبها بعين داخلية بصيرة ومتيقظة ، وفي غضون هذا التداعي تخضع ذاته لتحولات أو لتبدلات شتى • فهو يحاول أن ينفصل عن حياته المنصرمة ، ويحاول أن يستشف جوهر حياته القابلة ، ويكتشف من خلال تداعيات الماضي والمستقبل أنه لم يحب الفتاة التي يتجه اليها الآن أبدا ، لم يحبها قط في الماضي ولا هو يحبها الآن ، وربما كان كل الذي أحبه هو مدينة روما نفسها ، أو بعض مشاهدها ووقائعها • ولذا فانه يقرر العزوف عن متابعة المهمة التي أوكلها الى ذاته ، يقرر أن يقلع عن فكرة اعادة الاتصال بالفتاة • وبذلك يبرهن الكاتب على أن الأشياء ، أو الكائنات ، بما فيها النفس ، تعيش سلسلة من التغيُّرات الحادة التي لا تحتاج الى صورة الزمن ، غلاف الأشياء البليد •

لقد جاءت هذه الرواية لكي تطغى على الأعمال الروائية كافة ، ولم

يصمد في وجهها الا روايتان لروب غرييه ، وهما « المتلصص » و « الغيرة » • فقد دلل بوتور على خيال خصيب وخلاق ، وعلى مقدرة فذة في مضمار استبار الأعماق الكتيمة للانسان • كما أن أسلوبه الشاعري المنغم هو الذي مكنه من شحن الحوار الداخلي بالتشويق ، وهو العنصر القادر على حذف السأم من المونولوجات المطولة •

ولئن كان غرييه وبوتور هما بطلا الساح في الخمسينات ، فـان كلود سيمون هو فارس الموقف في الستينات • وقـد بدأ نشاطه بهجوم شنتّه على سارتر في محاضرة ألقاها في السوربون عام ١٩٦١ عنوانها « المعنى والرواية والتاريخ » ، وفيها يحمل على دعوة الفيلسوف الوجودي الرامية الى أن على الفنان أن يبحث عن المعنى • ان كلود سيمون يرفض أن يكون للعالم العابث أي معنى أو غرض أو عقلانية • وبذلك فان في الامكان تصنيفه في تيار العبث واللا معقول ، تيار كامو وبيكيت ويونسكو • فالوجود ، في نظـره ، ليس سوى الاعتساف والفوضى ، ولهذا السبب لا بد من أن تكون الرواية فوضى واعتسافا هي الأخرى ، ولا بد من القضاء على التسلسل والنظام في بنيـة الرواية ، وكذلك الابتعاد عن محاكاة أي واقع ، أو الخضوع لأي منطق زمني•

ولهذا نلاحظ أن روايته الشهيرة « الطريق الى الفلاندر » ( ١٩٦٠ ) ، وهي التي ترجمت الى لغات عديدة ، ليست سوى خليط عجيب من عناصر تتداخل وتتلاحم بشكل لا منطقي وبطلها جندي فرنسي عاش هزيمة ساحقة في الحرب العالمية الثانية ، مخضع لملاحقة عجيبة تعيش في داخله ، وتتألف هذه الملاحقة من عنصر الخيبة ، أو الهزيمة نفسها ، ومن الرغبة العارمة في الانتحار ، ومن ذكريات راعبة عاشها في صدر حياته ، وكذلك ذكريات الاعتقال في معسكر

ألماني ، وذكريات عن الخداع الذي مارسته عليه زوجته طوال حياتهما الزوجية. وبذلك نحصل على ملغمة من العناصر المتنافرة التي لا تلتحم في المجمل الا بطرق فوضية من شأنها أن توحي بالعبث واللا معقول وانعدام المعنى ولزوجة كل شيء ، والكساح الذي يشل أرجل الزمن ، مع أنه يتدحرج الى ما لا نهاية . وبذلك نلاحظ أثر رواية « يوليسيز » على تيار الوعي لدى الجندي الـذي تتخالط في مخيلته أنساق من الصور المتباينة وغير المتقاربة ، أنساق لايربطها نظام سوى الفوضى .

ويلاحظ على روايات سيمون أن أبطاله بلا أسماء ، وأنهم كثيرا مايتجولون في الشوارع وعلى الشاطىء بغير أي هدف ، وذلك كي يوحي باللامعنى الذي يقيم في جـوف الاشياء ، وكذلك باللاجدوى التي تسكن كل سلوك على الاطلاق . ولهذا نلاحظ أن رواية « القصر » التي أصدرها عام ١٩٦٣ ، والتي تمتاز بأسلوب حصيف من حيث القدرة على التوصيل ، لا تقيم أي وزن يذكر للهوية الفردية والسمات الشخصية . وهي لا تعدو كونها محاولة لاسترجاع الماضي ، اذ يقوم البطل النازل في أحد الفنادق بمدينة برشلونة بتذكر الفترة التي قضاها في هذه المدينة نفسها ابان الحرب الأهلية الاسبانية .

ويتأسس أسلوب سيمون على التفاصل بين وحدات الرواية وكذلك على التراكم اللغوي، تراكم المجازات والتداعيات والغاء التسلسل المنطقي للجزئيات. أما مجمل الرواية فلا يقوم على الحدث الصلد والحبكة المنسجمة المتنامية ، بل على التداعي بالدرجة الاولى . وفي مثل هذا الانتاج لا بد من الغاء عامل الزمن الرأسي وامحاء قسمات البطل أو هوية الفرد . وبعد هذا لم يعد غريبا

أن تكون البداية والنهاية في رواية «طريق الفلاندر» هي موت «دي ريشاك»، الضابط في الجيش الفرنسي، وهو من يقتل في الحرب العالمية الثانية . اذن، ما الذي يملأ صفحات هذه الرواية ؟ فقط بعض الأخبار عن حياته، ولا سيما علاقته بالنساء، وكذلك بعض الظروف والشروط التي عاش محدودا بها .

لم يكن كلود سيمون الفارس الوحيد للرواية في الستينات، بل نازعه الشهرة كاتب شاب يمكن أن يُعَدّ تلميذا جيدا لروب غرييه، وهذا الشاب هو كلود أولييه، مؤلف رواية « الاخراج » (١٩٥٨) . ويمتاز أولييه بعين حاذقة نفاذة قادرة على الوصف والتقاط الدقائق وانتزاع السمات من الكائنات انتزاعا أشبه بالاختلاس الخفي، أو الاستلال الليّن . ففي «الاخراج» نواجه البطل راحلا في صحاري افريقيا الشمالية، وفي مهمة ريادية كلفته بها واحدة من الشركات الباحثة عن المعادن . وفي وسط الصحراء تتداعى أفكار البطل وتعمل عينه الحاذقة في نبش الكثير من الأسرار التي كانت خفية عليه : المرشدون الذين يقودونه في دروب الصحراء الشبيهة بالمتاهات ان هم الا أناس يضمرون له الشر، الرائد الذي أرسلته الشركة الى هذا المكان ليصمم خارطة الطرق المؤدية الى المناجم قد مات مقتولا، النسوة اللاتي اتصل بهن ذلك الرائد السابق نلن عقابا صارما .

نرى، اذن، أن غاية الرواية عند أولييه هي غمس الروح في عالم مجهول ثم محاولة فك العماء الذي يحدق بالعقل . وهذا يعني أن في مقدور النفس أن تتعامل مع محيطها، حتى وان يكن ضربا من المتاهة .

ولعل فيليب سولير أن يكون الفارس الآخر للستينات في ساح الرواية

الجديدة . فقد نشر عام ١٩٦١ روايته المشهورة ، « الحديقة » ، التي تعتمد على منهج يمكن أن أدعوه منهج تحريض الأشياء للذاكرة . فالبطل هو الراوية نفسه ، وهو لا يقوم بشيء سوى النظر الى الحديقة وممارسة فعل التذكر ، أو استرجاع مرحلة الطفولة وتجربة الحب التي سبق له أن عاشها . ولقد نشر عددا لا بأس به من الروايات الأخرى ، أهمها « في التيه » و « الخالدة » و « العام الماضي في مارينباد » . وهو يعتمد كثيرا على تيـار الوعي الذي يستل مادته من أعماق النفس المبهمة مما يجعل من الرواية لديه أخيلة جـد قريبة من قطاع الشعر ، ومما يدفعه بعيدا عن قطـاع العالم الخارجي القائم موضوعيـا .

وثمة مجموعة كبيرة من النساء أسهمت في تعزيز حركة الرواية الجديدة . ولعل أبرز الأسماء النسوية في هذا المضمار هي ناتالي ساروت ومارجريت دورا ، وكذلك كريستيان روشفور . فقد أصدرت هذه الاخيرة رواية عنوانها « راحة المحارب » لاقت شهرة ونجاحا نادرين . وهي ككل الروايات الجديدة ذات حبكة بسيطة : ثمة شاب يحاول الانتحار فتنقذه فتاة ثرية وترتبط به عبر علاقة غرامية . ولكنه ينهمك في الشراب وينغمس في حبه لها ، وكذلك نراه يمارس عليها شيئا من السادية المجحفة ، فلا يزيدها ذلك الا ارتباطا به . بيد أن الفتاة تنتصر عليه وتخلصه من الخمور وترتبط به عبر الزواج . وربما أرادت الكاتبة من وراء هذه الرواية أن تصور العلاقة المرضية التي تقوم اليوم بين النساء والرجال ، وهي في جوهرها ارضاخ الرجل لمرأة ورضوخها له .

كانت « صورة المجهول » ( ١٩٤٨ ) أولى الروايات التي أصدرتها ناتالي

ساروت ، وهي رواية لاقت رواجا واسعا ، كما لاقت من سارتر ثناء كان في محله . وفي عام ١٩٦٣ أصدرت « فاكهة الذهب » ، الرواية التي تلغي الحبكة والشخصيات والبناء لدرامي ، والتي تكتفي بالتأثير الى الأحداث تأثيرا برقيا بعيدا عن السرد . لقد أصبح الحدث على يد هذه الكاتبة عنصرا طفيف الحضور ولا يلعب أي دور محوري في البنيان الأساسي للرواية ، وذلك لأنها تنزع الى تحليل الداخلية والكشف عن الاعماق المطوية للانسان . ولهذا يرى قارىء « فاكهة الذهب » التي تلغي كل تعيش ينبغي للشخصية أن تمتلكه كي تأخذ بعدا دراميا ، عجز هذه الرواية عن تحقيق أي توافق بينه وبين عمل يحاول أن يصور نزوات نقاد الأدب وأضغانهم وميولهم والطريقة التي يحابون بها بعض الناس ويتنكرون بها لبعضهم الآخر . غير أن روايتها الأولى تبقى مسبارا ناجحا وفعالا في مضمار التعرف على الأعماق النفسية .

**رابعا ـ انموذج من الرواية الجديدة :**

دعنا الآن نأخذ رواية « الغيرة » التي أصدرها ألان روب غرييه عام ١٩٥٧ كنمط نتقرى فيه بعض السمات الأكثر اشتراكا بين الروائيين الفرنسيين المحدثين ، التي يمكن تحديدها في دفع الأحداث والوقائع الى مرتبة جد ثانوية ، والاعتماد على الوصف نهجا لسبر العلاقات ، وحذف القسمات الأساسية للشخصية ، والتشديد على أهمية البعد الداخلي للانسان واتخاذ هذا البعد ميدانا يجول فيه الروائي ، والاعتماد على الأخيلة والذكريات والتداعيات في سبر الانسان .

تعتمد رواية « الغيرة » ، شأنها في ذلك شأن الكثير من الروايات الجديدة ، على تواتر حادثة واحدة يتكرر سردها كثيرا ، مع مراعاة فروق بسيطة في التفاصيل .

فقد كرر الكاتب مقتل احدى الحشرات مرات عديدة•وربما كان في ذلك اشارة الى أن الراوي يتخذ من الحشرة مكافئا خارجيا لشخصيته هو ، بمعنى أن في سحق العشيق والزوجة للحشرة سحقا للزوج نفسه • كما تعتمد هذه الرواية على ما يمكن تسميته مبدأ التراكم السردي ، أعني أن خط سيرها يتم وفقا لمبدأ فحواه أن كل فقرة جديدة تضيف كمية جديدة من العوامل المؤسسة لعنصر الغيرة في النفس • والأبرز من ذلك كله أن تجاور الفقرات هو المنحى الأساسي الذي يحدد العلاقة بين « آ » ، زوجة الراوي ، وبين فرانك عشيقها ، بل بينها وبين الخدم الزنوج كذلك •

وبذلك نلاحظ أن غاية الوصف في الرواية الجديدة هو الايحاء بمعنى محجوب لا يتيح له الكاتب أبدا أن يظهر على السطح ، الشيء الذي يجعل من الوصف خلقا للمعنى وتحديدا لأعماقه • فحين تقوم الرواية بالتماس مع العشيقة في هذه الفقرة ، ثم مع العشيق في الفقرة التالية ، فانها تلمح الى الصلة الغرامية القائمة بينهما في الفقرة التالية ، وهي تلمح الى هذه الصلة دون أن تصرح بذلك • ولذا كان في الامكان أن نرى كل وصف في الرواية الجديدة من حيث هو وصف كنائي لماح ، وهذا يعني أن الروائيين الجد ملتزمون ــ الى هذا الحد أو ذاك ــ بمبدأ الرمز بين القائل بالتلويح بالمعنى من البعيد والايماء اليه خفية ، وان يكن الروائيون الجدد يفتقرون الى الطاقة الخيالية الباسلة التي يتمتع بها الرمزيون ، وهم الذين رأوا في الخيال تغطية لنقص مريع يهيمن على الواقع المعاش •

ولعل مما هــو بارز الوضوح في رواية « الغيرة » أنهــا تنجز بعدها

النفساني ، كالروايات الجديدة جملة ، من خـلال الدقة في تصوير الأشياء الصغيرة التافهة ، ومن خلال التمركز على وقائع طفيفة وأشياء صغيرة ما كان الروائيون التقليديون ليهبوها أي اهتمام • فلطالما لفت فصلها السابع انتباه النقاد في فرنسا ، وذلك بسبب من ايغاله في الدقة الوصفية ومن قدرته على الايحاء بتحليل الداخلية وتجليتها عبر تحليل الأشياء تحليلا وصفيا ممعنا في التعامل مع التفاصيل الدقيقة • ففي هذا الفصل يجلس الزوج وينتظر زوجته ريثما تعود من المدينة بصحبة عشيقها • وفي غضون هذا الانتظار الذي يتم ليلا يأخذ بوصف الكائنات ، ولا سيما الأنوار والأصوات ، بدقة موغلة في التدقيق ، بحيث نشعر أن محتوياته النفسانية محمولة على هذه الدقائق ، بل نشعر أن هوية الأشياء الخارجية هي هويته الداخلية نفسها • وهذا يعني أن في وسعنا استقراء الداخل من الخارج ، أو تحري الروح في الأشياء • فالمبدأ الأساسي الذي يتبناه ألن روب غرييه هو أن الاستسلام للأشياء يؤدي الى الشعور بالأنا • بيد أن المفارقة الاساسية هنا تكمن في أن الامعان في الوصف والتدقيق ، والايغال في التعامل مع التفاصيل وتجلية الوقائع ، كل هذا معاد للتوضيح الذي رأى فيه الروائيون الجدد مجرد نكتة لا تثير الا الضحك •

ومع أن مؤلف « الغيرة » يدعي أنه يرفض اضفاء الداخل على الخارج ، أو الذات على الموضوعات ، فانه في الحقيقة ، وفي هذه الرواية على الأخص ، لا يفعل شيئا سوى سلسلة طويلة من الاضفاءات • ان كل رفض للاضفاء يعني تكريس الوصف للتعرف على الكائنات الموضوعية ، ولا يمكن لمثل هذا التعرف أن يكون فنا على الاطلاق • ويبدو أن التفارق بين النظرية والممارسة

قد امتد حتى شمل كل شيء . ان كل جزئية في رواية « الغيرة » تحيل على ما ليس هي ، وتؤول الى مزدلف داخلي عميق ، وهذا هو سر نجـاح تلك الرواية . وبذلك يمكن تفنيد مبادىء غرييه من نتاجه نفسه .

□ □ □

ابتداء من قناعة فحواها أن الدرامية لا يمكن صيانتها الا عبر الشخصية المتفاعلة مع مناخها الاجتماعي ، عبر فعلها فيه وانفعالها به ، يمكن الذهاب الى أن حركة الرواية الجديدة ، التي قضت عـلى الشخصية ونفتها من قطاع الرواية ، جاءت بمثابة انحدار بالفن الروائي الثري الذي أنتجته أوروبا في القرن الماضي ، وخلال النصف الاول من القرن الراهن . فليس من اليسير على المرء أن يحترم الا بعض الروايات الجديدة ، وبعض الأسماء العاملة في هذا المضمار . ولعل أرقى اسم يمكن أن نوجه اليه احتراما خاصا هو كلود سيمون ، على الرغم من فلسفته العبثية . كما أن شيئا من التقدير يمكن الحاقه باثنين آخرين هما ميشيل بوتور وألن روب غرييه .

لقد استطاع كلود سيمون ، هذا الكاتب المفرط الحساسية ، أن يعبر عن درامية نفسانية استثنائية من خلال رواية « العشب » التي تطرد الحدث من قطاع الرواية ، ولا تعتمد الا على الحوار الداخلي . وبهذه النهاجية ، نهاجية السبر الداخلي للروح من خلال الاستبطان ، يثبت كلود سيمون أن في الامكان كتابة رواية غير تقليدية دون اسفاف .

وعلى هذا يسعنا أن نصنف الرواية الجديدة في مدرستين منفصلتين :

مدرسة الحوار الداخلي التي يتقدمها كلود سيمون وميشيل بوتور ، وكلاهما موهوب حقا ، ومدرسة الوصف الخارجي التي تتخذ التدقيق في الأشياء نهجا لها ، والتي يتزعمها ألان روب غرييه وبعض تلامذته ، من أمثال كلود أولييه وفيليب سولير • أما تنالي ساروت القريبة من هذه المدرسة الخارجية فان لها شخصيتها المتميزة وقسماتها الخاصة • والحقيقة أن مدرسة الوصف هذه تفتقر كثيرا الى السمات الفذة التي يمتاز بها أصحاب الخط الداخلي •

ولعل أغرب ما في أمر الرواية الجديدة ، أو لنقل الرواية الخارجية ، أن منتجاتها تخالف بشكل صريح تنظيرات قادتها البارزين • فبينما يعلنون أنهم ضد الاضفاء فان الوصف الدقيق للموجودات الموضوعية لا يحيل الا على أبعاد ذاتية داخلية ، ولا سيما حين يكون هذا الوصف في أرقى حالات نجاحه • وبينما يعلنون أنهم ضد علم النفس فانهم يتعاملون كثيرا مع قضايا طالما أمعن علم النفس في بحثها ، ولعل رواية « المتلصص » ، وكذلك « الغيرة » أن تكونا خير مثال على ذلك • ولعل تنالي ساروت في رواية « المنارة » منهمكة في استبار الأعماق النفسانية التي أمعن علم النفس في بحثها خلال القرن العشرين• ولئن كانت جهود هذه الكاتبة لا تنصب على شيء قدر انصبابها على تحليل انفعالات الانسان ، فان المرء يتساءل عما اذا لم يكن جهدها تكميلا لجهود النفسانيين المتخصصين • أما اذا كان الروائيون الجدد قد رأوا طرائقهم الفنية ، فان المرء لا يسعه الا أن يصغي لدعواهم الرامية الى وجوب انتباذ علم النفس وطرده من عالم الكتابة الأدبية •

وعلى أية حال ، ان عددا قليلا من الروايات الجديدة هو ما يمكن للمرء أن يحترمه بين هذا النتاج الغزير .

## المراجـــــع

١ ـ الن روب غرييه ، « نحو رواية جديدة » ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف بمصر .

٢ ـ جان ريكاردو ، « قضايا الرواية الحديثة » ، ترجمة صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق .

٣ ـ الن روب غرييه ، « المتلصص » ، الترجمة الانجليزية .

٤ ـ الن روب غرييه ، « الغيرة » ، الترجمة الانجليزية .

٥ ـ كلود سيمون ، « طريق الفلاندر » ، الترجمة الانجليزية .

٦ ـ ميشيل بوتور ، « التعديل » ، الترجمة الانجليزية .

٧ ـ نتالي ساروت ، « عصر الريب » ، مجموعة مقالات ، الترجمة الانجليزية .

٨ ـ مراجع متفرقة في الصحف العربية .

٩ ـ جان بول سارتر ، « الغثيان » ، الترجمة الانجليزية .

١٠ ـ روايات فرنسية جديدة اخرى .

❋ ❋ ❋

# رواية يوليسيس لجيمس جويس

تاريخ مختصر

ريتشارد ايلمان

• ترجمة : فاروق هاشم

عندما كان جويس ولدا ، وكلما سئل عن بطله المفضل ، كان يجيب « يوليسيس » ، وعندما أصبح شابا ، وأثناء بحثه عن بطل أسطوري يكون شبيها لأحد سكان دبلن في العصر الحديث ، ظل مخلصا لحماسه القديم • وربما كان لتجواله من غير هدف ، نوعا ما ، على طول ساحل البحر الابيض المتوسط عام ١٩٠٤ الدافع الاول لكي يقوم بكتابة مؤلف يحمل هذا العنوان : « يوليسيس » • وباطلاق جويس سمة العوليسية على تلك الرحلات أضفى عليها تكريما كان سيقصها لو لم يفعل ذلك • وفي ايلول من عام ١٩٠٦ ، بعد أقل من سنتين ، عندما بدأ تهيه الاجباري من مدينة دبلن ، وفي الوقت الذي

---

• كتبت هذه الصفحات خصيصا لطبقة ( بنغوين ) من رواية يوليسيس ، والتي نشرت في ٢٣ نيسان ١٩٦٩ وكانت تحمل رقم *A Penguin Modern Classic 3000* ونشرت في كتيب منفصل وزع مع تلك الطبعة بالاضافة الى الحاقه في آخر الرواية من الصفحة ( ٧٠٥ ) الى ( ٧١٩ ) .
« المترجم »

نفذ فيه صبره ومحت ثيابه من العمل الوظيفي في بنك في مدينة روما ، أعلم جويس لاول مرة أخاه ستانيسلاوس *Stanislaus* أنه يود اضافة قصة جديدة لمجموعته المعروفة باسم سكان دبلن *Dubliners* [1] وأنه سيطلق عليها اسم يوليسيس وتتحدث عن رجل يدعى هنتر *Hunter* • وبعد شهرين كان لا يزال يخطط للقيام بذلك ، ولكن كانت لديه « اهتمامات كثـيرة في الوقت الحاضر • » وفي شباط من عام ١٩٠٧ أعلن أن يوليسيس لم « تتعد بعد عنوانها » ، وأنها يمكن أن تكتب « اذا كانت الظروف مناسبة » • وبقيت الظروف على عكس ما كان يتمناه قرابة السبع سنوات ، ولكن ذلك التفتت التوراتي لحياته في مدينة ( تريستا ) أخذت قطعه وأموره الصغيرة تتجاذب ببـطء •

وبدأ التأليف الفعلي للكتاب عام ١٩١٤ ، وهي سنة شهدت وفرة انتاجه ، وفيها خطط لمسرحيته الاولى ( لمنفيون ) *Exiles* ، ونشر مجموعة قصص ( سكان دبلن ) ، وكتب قصيدته النثرية ( جياكومو جويس ) *Giacomo Joyce* وأكمل الفصلين الاخيرين من ( صورة الفنان شابا ) *A Portait of the Artist As A Young Man* وقد سلمت أربع صفحات من المخطوط ، وهي تشير الى

---

١ ـ كتب جويس القسم الاعظم من مجموعته القصصية هذه خلال السنة الاولى التي قضاها في مدينة تريستا ، التي كانت تابعة بأكملها لايطاليا ، عام ١٩٠٥ . وكانت المجموعة في الاصل تضم ( ١٢ ) قصة قصيرة عندما قدمها للناشر ، الا انه أضاف لها ثلاث قصص اخرى ولم تظهر المجموعة ككل الا في عام ١٩١٤ . وهي ، كما وصفها جويس ، تتضمن سلسلة من الفصول تبحث في التاريخ الاخلاقي لمجتمعه ، والاحداث مرتبة بطريقة منتظمة من الطفولة الى النضج ، وتنتقل من وجهة النظر الفردية الى الصورة العامة . وآخرها قصة ( الميت ) .

* المترجم *

أن ( صورة الفنان ) ، أو كما كانت تدعى في ذلك الوقت ، ( ستيفن بطلا ) *Stephen Hero* ، كان المقصود بها أصلا أن تتضمن شرحا أو ترجمة عن حياة جويس في الفترة التي سبقت بقليل هروبه مع (نورا بارناكل) *Nora Barnacle* في ٧ تشرين الاول ١٩٠٤ • وتتحدث احدى هذه الصفحات عن شجار وقع بين شابين في برج ، ولكن جويس قرر أخيرا أن ينهي ( صورة الفنان ) عندما غادر مدينته متوجها الى باريس وحيدا في كانون الاول ١٩٠٢ ، حيث سجل اسمه كطالب في كلية الطب • وفي تلك الاثناء كان مستغرقا بالتفكير بصورة غير عادية ومستقلا من الناحية المهنية ، ولذا احتفظ بذكرى اقامته في باريس ، التي انتهت في نيسان ١٩٠٣ ، ليستعملها في كتاباته في المستقبل ، وكذلك الاشهر التي سبقت وتلت موت أمه في شهر آب ، عندما كان يتجول في مدينة دبلن متكاسلا وهو يشعر بأنه موهوب ومقيد • وهذا الشعور الذي يضج بالتظلم والتشكي يكثف وعي شخصية ستيفن في بداية رواية يوليسيس •

والفترة التي تقع بين كانون الثاني ١٩٠٢ وتشرين الاول ١٩٠٤ ، كان لها ، مع ذلك ، الفضل الاول في تطوير قرار النظر بتلك الاشهر الماضية ، كان يرى بعض الحوادث كمناقيد متوالدة ومكملة لتطوره الخاص ، وفي خططه لكتابة الرواية • وكانت أولى هذه الحوادث التقاؤه بنورا بارناكل • وقد حدث هذا اللقاء بالصدفة في شارع من شوارع مدينة دبلن ، وقد أحرجتهما كليهما عندما كانا يستعيدان التفكير بها فيما بعد • وقد اتفقا على اللقاء ثانية في ١٤ حزيران ، ولكن نورا بارناكل لم تظهر في الموعد المحدد • وفي الصباح التالي كتب جويس لها سائلا اياها أن تختار ليلة أخرى للقاء •

ومن الواضح أنها فعلت ذلك ، وقد خرجا لأول مرة علنا في السادس عشر من حزيران . وبينما كان جويس يضع صفات مشتركة بين زوجته وبطلة قصة ( مولي بلوم ) وقام بمنحها مع زوجها ذكرى رقيقة ليوم شهد غزلهما ، فهو لم يقلد بطريقة أخرى في كتابه موعد السادس عشر من حزيران . ومع ذلك ، فقد ركز موضوع ( يوم بلوم ) على ذلك التاريخ .

وهناك حادثتان متاليتان حدثتا في الصيف نفسه ولهما في رواية يوليسيس ذكر أكثر مباشرة . ففتحة الكتاب تعتمد على مشاجرة جويس مع ( أولفر جوجارتي ) *Oliver Gogarty* ، وهو شاب يطلق العنان للسانه وقد اشتهر فيما بعد ككاتب وجراح ومن الظرفاء أيضا . وكان جوجارتي وجويس فاتري الصداقة لأكثر من عام ، وقد اختلفا بسبب ايرلندا . فقد تشرب جوجارتي بالثقافة الاغريقية ، وكان يقترح أنه على الايرلنديين أن ينشروا ( الهيلنية الجديدة ) كما فعل أوسكار وايلد في ( روح الانسان ) *The Soul of Man* . وقد ألمح ببراعة الى أنه يمكن اختيار مقر لهذه الحركة في برج ( مارتيللو ) في ( ساندي جوف ) أسفل مدينة ( كنيغز تاون ) . وهذا البرج أصبح مشهورا في الادب ، وهو من بين الاربعة والسبعين برجا الذين بناهم الانكليز بسرعة على طول الساحل الانكليزي والايرلندي لاحباط أي غزو افرنسي . وقد تخلى الجيش عن البرج في ساندي جوف قبل عصر جويس بقليل . وقال جوجارتي بأن جويس يستطيع أن ينهي روايته التي تتحدث عن سيرة حياته الذاتية ( ستيفن بطلا ) ، بينما هو ، الشبيه بالقديس بول لمسيح جويس ، باستطاعته أن ينشر انجيلا جديدا يعتمد على الحرية

وبواسطة الشعر والمحادثة • وبهذه الطريقة ، فقد كان يتنبأ بأن يحل برج ساندي جوف محل معبد ( دلفي ) ، وأن يكون البرج نفسه حجر الزاوية لأرض جديدة • أما جويس فقد احتفظ بأفكاره الخاصة لنفسه ، ولم يزعجه أن جوجارتي كان عليه أن يدفع ايجار البرج •

وكان من الضروري لرواية يوليسيس أن تتخذ هـذه الخطة الفخمة وتبدأ من تاريخ حزيران ١٩٠٤ • وكان عقد الايجار ـ الذي تم بين جوجارتي ووزير الخارجية للشؤون الحربية ـ ينص بوضوح على أن جوجارتي قـد انتقل الى البرج فقط في أواخر شهر آب • أما جويس فقد تباطأ حتى أكثر مما فعل في روايته ، وقام بالحط من قيمة كرم جوجارتي • وذلك أنه كتب نشرة وضع لها عنوان ( محكمة التفتيش ) *The Holy office* ، والتي سخر فيها بكافة الكتاب في دبلن وأفسح مجالا للتنديد بـ « تفضيل جوجارتي من أجل انسان قوي الشخصية » • وبعد أن أحس جوجارتي بالنفحة غير الودية ، والتي ظن أنه سيظهر بها في رواية جويس ، خف حماسه للقيام بدور المضيف والنصير في نفس الوقت ، أو أن يكون المادة الخام لمؤلف تلك الرواية الذاتية• ومع ذلك ، وبعد أن فشل جويس في السكن في مناطق أخرى ، ونفـدت النقود ، لم يكن لجويس أدنى اختيار سوى الذهاب الى البرج بنفسه • وفعل ذلك في التاسع من أيلول وسمح له بالدخول ، كما ذكر أخوه في احدى فقرات مذكراته ، « وهذا السماح ناشيء عن عدم القدرة على الاعتراض أو المنع » •

وكان لدى جوجارتي ضيف آخر يدعى ( صاموئيل شينيفكس ترتيش )، رجل قوي الشخصية ، وهو الذي ظهر في الرواية عـلى أنه مثـال أساسي

لشخصية ( هاينس ) *Haines* • وحدثت ليلة مليئة بالمتاعب في ١٢ أيلول ، كما تتفق على ذلك مذكرات ( جوجارتي ) ورسائل جويس • فالمدعو ترنيش الذي كان يحلم بأن فهدا أسود كان يهاجمه ، تلقف مسدسه وبدأ باطلاق النار على شبح الفهد الماثل في موقد النار • وعندما هدأت حـدة ثورته ، زحف جوجارتي نحوه وأخذ المسدس منه • وبعيد ذلك ، عندما عاود الكابوس ترنيش ، صرخ جوجارتي : « اتركه لي » • وأضاف بضع طلقات من مسدسه وصوبه باتجاه السرير الذي كان ينام فيه ( جويس ) نفسه ، وذلك لم يكن يتطلب عبقرية لشرح الدافع الذي سبب طلقات جوجارتي ، واتخذه جويس على أساس أنه انذار باخلاء المكان • وارتدي جويس ثيابه وغادر المكان ، وكان عليه في تلك الساعة من الليل أن يسير عدة أميال على قدميه ليصل الى مدينة دبلن • وذلك الحادث أنهى صداقة الشخصين ، الا أن جويس استفاد استفادة جمة من مدلولات هذا الحادث وقرر أن يتخلص من ايرلندا بأجمعها • وفي نفس تلك الليلة ، وفي اللحظة التي كان ينتظر فيها نورا بارناكل ، أخذ يفكر ( كما كتب لها في اليوم التالي ) : « انني كنت أقاتل في معركة لم يكن لدي أي شيء لأعتمد عليه سوى نفسي • » وفي هذه الحالة سألها اذا كانت مستعدة « لتقف بجانبي » وتذهب معه الى خارج البلاد ، فوافقت بلا تردد •

وبعد عشر سنوات أدرك جويس أن ذلـك الانهيار في صداقته مـع جوجارتي ربما يزود كتابه ، اذا ما استخدم ذلك بصورة مناسبة ، بمشهد أولي لواحد من أغرب البدايات في الفن الروائي • وكان حادث آخر باتنظاره ، والذي يمكن أن يخدمه كذروة للكتاب *Climax* • ففي ليلة ٢٢ حزيران

١٩٠٤ قام جويس ( الذي لم يكن بعد قد وضع نفسه في يد نورا أو الزواج ) بالتودد الى فتاة في الشارع بدون أن يعلم أن تلك الفتاة كان يرافقها شخص آخر • فتقدم ذلك المرافق وترك جويس ، بعد شجار صغير ، بـ « عين مزدانة بالازرقاق ، ومعصم ملتو ، وكاحل ملوي ، وذقن مجروحة ، ويد نازفة • » وفي اليوم التالي ، اشتكى جويس لأحد أصدقائه من : « انني على الاقل لست مناسبا للقيام بدور رجل شريف • » ولم يذكر ما حدث بعد ذلك • ولكن الشيء المؤلم هو أن أحد الاشخاص ، ويدعى ( ألفرد هنتر ) ، قام بتنفيض الغبار عن ثيابه ونقله الى منزله ، وبطريقة كان على جويس أن يطلق عليها اسم « طريقة اسبارطية مألوفة • » وهذا الشخص ، هنتر ، هو الشخصية التي ستسلط عليها الاضواء في قصة يوليسيس القصيرة • وكان من المفروض أن تظهر هذه القصة هنتر وهو يطوف في أنحاء دبلن ، وفي النهاية سيقوم بتقديم طوق النجاة لمشرد يشابه جويس نفسه •

وكان يشاع عن هنتر هذا أنه يهودي ، وأن لديه زوجة جميلة ، وهاتان النقطتان المتفاوتتان أصبح لهما كثير من الاهمية فيما بعد • ولم يكن جويس يعرفه معرفة جيدة ، وكان قد قابله مرة أو مرتين ، حسب مايذكر ستانيسلاوس جويس • ونقص المعرفة تلك كان له أهمية خاصة ، لان جويس اعتبر نفسه مطوقا بعدم الاكتراث أو المداوة ، وكانت دهشته أكبر عندما قام شخص غير معروف له ، بل وعلى خلافه في الطبع والمنبت ، بمصادقته وبلا سبب • وها هنا تبدو احدى المظاهر التي تشابه أحد أعياد الظهور ، وهي انعطاف بالخبرة مفاجئة ، بدون أن يبحث عنهـا ، والتي يمكن أن تثبت أن الشيء

الاكثر أهميه هو أن يكون متواضعا . ان المواءمة بين هذه الشخصيه الحقيقيه الدبلنية المضجرة وبين شخصية يوليسيس كانت من أكثر الافعال الادبية اعتباطا ، ولكن جويس كان على استعداد لكي يصمي علـى المعادلة نفس الموهبة التي مكنته من أن يخلق من صانع أجنحة قديم شخصية ( ستيفن بطـلا )[٢] .

ان التأثير الناتج عن اختراع يوليسيس عصري كان عليه أن يجبر ستيفن على اتخاذ دور أقل قيمة ومختلف ، ألا وهو دور ( تلما خوس )[٣] وفي مثل هذه الحالة ، فانه لا يفتش عن أب ( فنديه أب في الحانة ) ولكن عما تمثله فكرة الابوة ، بينما بلوم ( كما أعيدت تسمية هنتر في الرواية ) يسعى للحصول على شخص يحل محل ما فقده ، اذ أن ولدا له كان قد مات فعلا . فالاول يجب أن يكون أكبر سن ، والاخر أصغر ، وانه بالرغم من تباينهما ، فلا بد وأن يكررا كثيرا الافكار نفسها ، والتي كان جويس يطيل التأمل بها .

---

٢ ـ *Daedalus* ، حسب الاساطير اليونانية ، كان مخترع الطيران الاول . وبعد اختراعات عدة ومغامرات ، قام بصنع أجنحة له ولابنه ( ايكاروس ) من الشمع والريش ، ولكن الشمع على جناحي ابنه ذاب ووقع ايكاروس في البحر المسمى باسمه الان . اما ديدالوس ، فقد استطاع ان يهبط الى اليابسة وان يبني معبدا لابولو ، اله الفنون الجميلة .

« المترجم »

٣ ـ *Telemachus* هو ابن يوليسيس من بنيلوبي . فبعد عشرين عاما من غياب ابيه ، اثناء وبعد حروب طروادة ، نصحته الالهة ( اثينا ) ان يذهب للبحث عن أبيه . فعل ذلك وعاد ليجد ان اباه قد سبقه بالعودة بيومين ، وقام مع والده بذبح الخطاب الذين كانوا يودون الحصول على موافقتها للزواج من احدهم .

« المترجم »

ومما أفاد جويس كثيرا في عمله هو أنه كان يعرف الشيء القليل عن هنتر ، الشخص الذي أنقذه بعد المعركة المذكورة آنفا ، وهذا ما ترك لجويس حرية أكثر ، لكي يقوم بتركيب الشخصية على هواه . وقد وضع في شخصية بلوم الكثير من مزاياه الخاصة ، ونقطة التداخل بين ستيفن وبلوم ، وان كانت مؤقتة وغير نهائية ، تبدو لدى قراءتها أحيانا وكأنها آخر ارتباط بين شاب حاد الطباع وخشن المسلك وشخص في منتصف العمر هادئ وملئ بالمعرفة . وفكرة ( جياكومو جويس ) التي كتبت في نفس الوقت تقريبا مع التخطيط الاولي لرواية يوليسيس ، نجدها في العمل المسمى ( الشباب له نهاية ) *Youth Has End* من تأليف سويلينك *Sweelinck* [4] ، ولكن هناك فرقا بينهما : فبينما نجد في هذا العمل أن الكهولة ، أو خريف العمر ، ينظر اليها بعدم سرور ، وأحيانا باحتقار وتارة بالقلق المفرط ، فاننا نصادف في رواية يوليسيس خريف العمر وقد أعطي مبررا جديدا ، ويصبح باطراد أكثر أهمية ونشعر نحوه بحب أكثر من ستيفن .

وشخصية بلوم تلك ، كما تبدو ، ساخرة من الاسلوب البطولي ، لاول وهلة ، يجب النظر اليها على أنها شخصية نبيلة وان كانت غير معقولة . ومع ذلك ، وحسب وجهة نظر جويس ، يمكن الدفاع عنها . ان طبيعة الحياة ، كما قال ، لم تتغير من أيام هوميروس الى الوقت الحاضر ، والمزايا الموجودة في

---

4 - ( جان بيترزون سويلينك ) ( ١٥٦٢ - ١٦٢١ ) مؤلف موسيقي هولندي . أصبح عازف الارغن في كنيسة في امستردام قبل سن العشرين . وكان له تلاميذ من جميع انحاء العالم . وله العديد من المؤلفات الموسيقية .

« المترجم »

العقل البشري لا بد وأن تكون هي نفسها • وعلاوة على ذلك ، فان بطولات يوليسيس لم تكن تشابه بطولات ( آخيل ) : فقد كانت هذه البطولة تصدر عن العقل وليس عن العضلات ، وعن الكمال وليس عن جودة مفردة • وكما أكد جويس لأحد أصدقائه ، فان يوليسيس كان البطل الاكثر مدعاة للاعجاب، لاننا نعرفه في أوضاع عدة ، كأب وابن وزوج وعاشق • وبعض هذه الطبيعه الشاملة يمكن أن تعزى الى بلوم • وكان جويس يحب أن يدعم تصيره ذاك بالاشتقاق الغامض الذي كان قد فسر به اسم أوديسيوس ( زيوس ) Oddysseus ـ كتركيب من outis والتي تعني ( لا أحد ) وزيوس Zeus ، كبير الآلهة المعروف • وبطله الخاص كان أيضا يراد به أن يكون اللا شخص المقدس • ولا يعني هذا أن بلوم كان سيقدس بصورة جدية ، وفضيلته الاساسية كان من المحتمل أن تكون اللباقة وليست الاستقامة البغيضة • ومن المفروض أن يكون متصرا بالامور وحصيفا بدون أن يكون ناجحا نجاحا يدعو الى الحسد ، وأن يكون متنقلا بين عدة أعمال ، دون أن يكون عاطلا عن العمل كلية • وأن يكون يهوديا ، ولكن مع تغيير دينه الى المذهب البروتستانتي والكاثولوكي معا ، وفقا لمصلحته • وأن يكون ديوثا ، بدون أن يكون بغيضا • والناحية الايجابية في شخصية بلوم ، هو كونه واسعا في عاطفته ، مستقلا في ادراكه ، وأكثر ذكاء من أولئك الذين يحطون من قدره• وغالبا ما يكون قادرا على التكيف وفقا للتغييرات الطارئة ، مثل البطل الذي وصفه هوميروس والذي لا يفقد صوابه أبدا ولا يشعر بحيرة • وسيملك بلوم موهبة الفنان كي يغير المنظور ، ويقلب الاهانة الى شيء تافه وليتمعن بما يرى حواليه • أما من ناحية جعل الشخص المركزي في دبلن انسانا يهوديا ،

وهو شخص غير مقبول تماما في المدينة التي هو جزء منها ، فقد عكست مشاعر جويس غير الواضحة عن دوره الخاص في المدينة التي شهدت مسقط رأسه •

وبينما كانت شخصية بلوم تتجمع في مخيلته ، قرر جويس أن يجعل من تجوال بطله في أنحاء دبلن تتبع بالتفصيل رحلة يوليسيس الاصلي عبر البحر الابيض المتوسط بصورة ممكنة ولكن بدون أن تتسم بالتقليد والمحاكاة • ونجد في ( الاوديسة ) أن أول عمل يقوم به أوليس بعد أن يترك طروادة هو أن يدمر تدميرا شاملا مدينة ( السكونيان ) ويقتل كافة الرجال ويشارك في امتلاك النساء ، بدون محاباة أو انحياز • وقد تخلى جويس عن هذه الحادثة كلية ، كما فعل بكل ما يتصل بسفح الدماء ، في كل ما كتب • وبالمقابل ، فاننا نجد هوميروس أيضا قد كرس نصف ملحمته لعودة يوليسيس الى ( ايثاكا ) • وهناك في دبلن ، لم يكن من المفيد احداث كل هذه الجلبة من أجل عـودة بلوم الى بيته في شارع اكليس رقم ٧ • وقد اختصر جويس عودة البطل الى بيته في روايته تلك بصورة شديدة •

ومن نواح عدة ، فان مدينة دبلن الحديثة كانت تقـدم مخاطر عديدة يمكن مقارنتهـا بتلك المخاطر المذكورة في الملحمة التي تتحـدث عن البحر القديم • فاذا لم يعد هناك اله باسم ( ايوس ) *Aeolus* ، يأمـر الرياح اليوم ، فان رئيس تحرير صحيفة يومية يمكن أن يسيطر على الآراء والنزعات والاوهام ، واذا لم يعد هناك سيرنيات *Sirenas* ذوات ذيول كالسمك يغنين للبحارة ، فان أغانيهن يمكن سماعها من قبل عاملتي بار تضجان بالجنس وهما تتجولان في بار جنيس *Guinness* • وبالنسبة للسيكلوب ذي العين الواحدة

الذي يكاد ينجح في قتل يوليسيس بعد أن يتظاهر بتقديم الضيافة له ، فان جويس يستبدله بأحد المتعصبين الايرلنديين والذي يفتقد بصورة موضوعية من ينظر بعينيه الاثنتين • وعلى بلوم أيضا ، تماما مثل يوليسيس ، أن يتحدى كره هذا الوحش للاجانب ويهرب من انتقامه بشق النفس • وهناك عناصر هوميرية احتلت مكانا في هذه الرواية • فان سيرس *Circe* ، مثلا ، التي تحول الرجال الى خنازير ، قد اتخذت لعدة قرون كمثال للرغبة الجنسية • وقام جويس بتحويل تلك الالاهة الاسطورية الى صاحبة ماخور •

وعندما بدأت سلسلة أحداث الرواية تتخذ شكلا ، رأى جويس أنه من الضروري أن يعطي كل شخصية من الشخصيات سماتها الخاصة الواضحة ، ولها أسلوب فردي ، وأحيانا راوية منفصلا ، ولا يعتمد عليه كثيرا لانه بامكان القارىء أن يحسب درجة الخطأ لنفسه • وكي يؤكد على الاعتراف الضمني للحياة الجسمانية في روايته ، فقد أعطى لكل فصل من الفصول عضوا خاصا به ، وكان للحوادث في الرواية ألوان وفنون ورموز • ولا شيء استطاع أن يثير خيال جويس كثيرا مثلما فعل التقييد الرسمي لعمله • ولكن جهده الرئيسي كان منصبا على ايجاد مغزى عصري فى كل حادثة رواها هوميروس في ملحمته •

وانقاذ بلوم لستيمن من أسفل البلدة ليلا لم تعد ، في هذا السياق ، مجرد نسخة رفيعة المستوى من انقاذ هنتر لجويس نفسه ، ولكنها كانت نوعا من الموازنة ، وان كانت جدية بقدر كونها تدعو الى الاضحاك ، بينها وبين المقابلة التي تمت بين يوليسيس وتلماخوس • وفي حادثة الانقاذ هذه ، فان بلوم يقف

كمرشد متناقض مع موقف ( موليفان ) *Mulligan* الذي يهجر ستيفن ، وللسكير الذي يلقي به أرضا ، أو للشرطي الذي كاد أن يعتقله . وهذا العمل المجاني *acte gratuit* للصداقة ، وهو شيء أفضل من قرابة الدم ، يلغي عدم ضيافة السيكلوب ، والنفاق والعاطفة المضحكة والجسمانية البسيطة والروحانية غير العميقة للشخصيات الاخرى . ويبدو الامر كما لو أن كل هذه الاشياء ستمحى لتبقى الروح حرة طليقة .

وفي عام ١٩١٤ ، في بدء العمليات العسكرية والعداوات الكبيرة ، بدأ جويس يكتب عن هذه الصداقات المؤقتة . ولكي يقوي من شخصية بلوم ، قام باستغلال صبر ومعرفة أصدقائه اليهود في مدينة تريستا ، وعندما أجبرته الحرب على الانتقال قام بنفس الابحاث في مدينة زيوريخ . ودرس الثقافة الهوميرية بعدة لغات ، بالاضافة الى كافة الاعمال الادبية التي أعادت صياغة ، أو تابعت طريق ، الرواية عند هوميروس ، وفي الاثناء التي كانت فيها مدينة دبلن تسيطر على ذاكرته ، كتب لعدد من أفراد عائلته طالبا تفاصيل دقيقة : هل كانت هناك أشجار ومن أي نوع خلف كنيسة نجمة البحر في حي ساندي مونت ؟ ولأسباب أدبية وأخرى تتعلق بالخرافات ، يجب أن تظهر مدينة دبلن بلا نقص أو خلل . وعندما حاول أن ينقل أفكار بلوم وستيفن ، بألفاظ تلغرافية ، وأفكار مولي بلوم التي تشبه الامواج الصغيرة ، قام بتسويد قوائم طويلة من العبارات ووضع خطا تحت كل واحدة منها ليكون بمقدوره أن يتذكر في أي فصل يجب أن توضع .

وفي نهاية عام ١٩١٧ كان جويس قد أنهى الفصول الاولى واستعد

لمرحلة طبعها على الآلة الكاتبة ونشرها ، وقام بعرض ذلك على ( هارييت شو ويفر ) ، وهي ناشرة مجلة صغيرة كان لها تأثير في الحياة الادبية ، ( الفردي ) Egoist ، واقترح أن تحاول اصدار رواية يوليسيس مسلسلة في مجلتها بنفس الطريقة التي قامت بها بين عامي ١٩١٤ ـ ١٩١٥ بنشر ( صورة الفنان شابا ) على حلقات . وبما أن الآنسة ويفر كانت تؤمن ايمانا راسخا بعبقرية جويس ، وافقت مباشره ولكن الصعوبة كانت في ايجاد من يقوم بطبع هذه الرواية بشوق يعادل حماسها للذهاب الى السجن اذا لزم الامر . وبعد بحث دام عاما كاملا وافق صاحب مطبعة ، بعد اقناعه ، على طبع الفصول الثاني والثالث والسادس والعاشر ، مع بعض الحذف وظهرت هذه الفصول المطبوعة في ١٩١٩ ، ولكن في نفس الوقت ، وبعد أن عيل صبره ، التفت جويس ناحية ( عزرا باوند ) ، الذي كان ذا أثر واضح في مساعدته ، كي يساعده في نشر هذه الرواية الجديدة في الولايات امتحدة . وفي تلك الاثناء كان باوند المحرر الاجنبي لمجلة تدعى ( المجلة الصغيرة ) Little Review ، وهي التي أوجدتها في مدينة شيكاغو ( مارغريت اندرسون ) ، وانتقلت في عام ١٩١٧ الى مدينة نيويورك حيث شاركت ( جين هيب ) في تحريرها . وعندما تلقت مارغريت اندرسون الفصول لثلاثة من يوليسيس من الشاعر باوند ، صرخت بفرح : « سوف نطبع هذه الرواية ولو كان هذا آخر جهد نقوم به في حياتنا. » وكما حدث مع الآنسة ويفر من قبل ، وجدت مارغريت صعوبة في ايجاد صاحب مطبعة . وأخيرا توصلت الى اتفاق مع رجل صربي غير مهتم بالصعوبات الناتجة عن طبع المقاطع المفردة والتي كانت في ذلك الحين تعتبر عصية على الطباعة . وبمساعدته ، بدأت رواية يوليسيس تظهر مسلسلة في آذار ١٩١٨ .

وكان الخطر الاعظم ، كما أشار اليـــه باوند ومحامي نيويورك وجامع التحف الفنية ( جون كوين ) الذي ( بدأ يقاسم قلق باوند واهتمامه بمصالح جويس ) ، هو أن بعض أقسام الكتاب في المجلة الصغيرة ( ليتل ريفيو ) سوف تمنع بصورة قانونية ، وهكذا تعرقل نشر العمل ككل وكي يستبق الحوادث قـــام باوند ، بدون استشارة جويس ، بشطب عشرين سطرا تتعلق بحـــركة أمعاء بلوم من الفصل الرابع • وعلم جويس بهذا الحذف بصورة متأخرة مما جعله غير قادر على ابطال مفعوله ، ولكنه أوضح أنه كان ينوي الحصول على الكتاب مطبوعا كما كتبه • فنصحه المحامي كوين بألا يستمر في نشر الكتاب مسلسلا ، لأن وضع روايته في شكل كتاب يمكن للنص الكامل أن يمرر بعض الصفحات الخاصة • لم يهتم جويس بهذه الآراء ، وكما كان يتوقـــع قامت السلطات البريدية في الولايات المتحدة بقراءة رواية يوليسيس لغايات انتقادية• وفي كانون الاول من ١٩١٩ قاموا بمصادرة وحرق الجـــزء الخاص المتعلق بحادث الـ *Lestrygonians* (٥) وفي أيار فعلوا الشيء نفسه مع فصل *Scylla and Charybdis* (٦) وفي كانون الاول ١٩٢٠ فصل السيكلوب • ( وهذه العناوين الهوميرية التي وضعت للحوادث المختلفة حذفت من قبـــل جويس نفسه فيما بعد • ) ولم يتطلب الامر تحقيقا أوليـــا في هذه القضية واحتجاجات كوين التي قدمها الى محامي مكتب البريد ولم تجد نفعا•وجويس

---

• ــ يتحدث الفصل الاول ( في رواية يوليسيس ) من وقت الغداء في الواحدة بعد الظهر ويتابع فيه تجوال ( بلوم ) وزيارته للمكتبة العامة ، والثاني ، عن زيارة ستيفن وزميليه لنفس المكتبة حيث يوجد بلوم فيها في الساعة الثانية من بعد الظهر . وفيه حديث ممتع عن الادب وهاملت . والثالث عن الشاطيء ، وفيه مقطع عن العادة السرية .

« المترجم »

الذي تذكر كيف دمر أحد أصحاب المطابع كتابه السابق ( سكان دبلن ) في تلك المدينة عام ١٩١٢ ، قام بانتقاد سوء طالع هذه الرواية بسخرية ، قائلا : « هذه هي المرة الثانية التي أحرق فيها بمسرة وأنا لا أزال على قيد الحياة ، وهذا ما يجعلني آمل أنني سأمر بين نيران المطهر بسرعة كما فعل حامي القديس ( أولويسيوس ) [٦] • » ثم أخذت الامور اتجاها خطيرا آخر فقد قام المدعو ( جون س• سيمر ) سكرتير جمعية نيويورك لمحاربة ومنع الرذيلة بقراءة عدد تموز ــ آب والتي تحوي فصلا عن الـ *Nausicaa* ، والتي تظهر فيها شخصية ( جرتي ماكدويل ) تعرض نفسها أمام بلوم الذي يبصبص عليها ، ورفع شكوى رسمية وبعد جلسة بدائية في محكمة الشرطة في ٢٢ تشرين أول رفعت القضية الى محكمة الجلسات الخاصة • وقد اعتبرت كل من مارغريت أندرسون وجين هيب ، بالاضافة الى جويس ، أنه مهما كانت نتائج هذه المحاكمة ، فانها لا بد وأن تحتل مكانا بين محاكمات القرن الماضي ، كما حدث مع ( أزهار الشر ) لبودلير و ( مدام بوفاري ) لفلوبير •

وتم سماع القضية في ١٤ و ٢١ من شباط ١٩٢١ • وقام جون كوين بالدفاع عن جويس وأكد على أهميته ، وبما أنه كان أساسا محامي الدفاع

---

٦ ـ هو القديس *Aloysius* ( ١٥٦٨ ـ ١٥٩١ ) وهو ابن احد النبلاء الايطاليين وكان اسمه ( لويجي گونزاقا ) . وفي عام ( ١٥٨٥ ) انضم الى ( جمعية يسوع المسيح ) ، ولكنه توفي بعد ٦ سنوات لاصابته بالطاعون بينما كان يرعى المرضى في روما . وتم ضمه الى قائمة القديسين عام ١٧٢٦ ، ويعتبر حامي الشباب .

« المترجم »

عن الناشرين ، مثنع من تطوير هذه الفكرة لأنها غير متصلة بالموضوع . وكل ما طلب منه أن يدافع عن الصفحات الخاصة التي أدرجت في مرافعة الاتهام . بعدها قام كوين باستدعاء ثلاثة شهود . كان الاول ( جون كاوبر بويز ) الذي شهد بأن يوليسيس كانت غامضة جدا وفلسفية مما يجعلها غير ذي أثر سيء على الاخلاق . أما ( فيليب موللر ) من نقابة المسرح ، فقد دافع عن الفصل الذي سبب تلك المشكلة على أساس أنه اظهار وكشف للعقل الباطن حسب طريقة فرويد ، وهذا بالنسبة للقاريء العادي مربك ومحير كالألغاز وليس مثيرا للشبق الجنسي . ولكن لا ذكر فرويد ولا غياب أفروديت استطاعا تملق القضاة . ثم تقدم ( سكوفيلد ثاير ) ، رئيس تحرير مجلة ( المزولة ) *Dial* [٨] يمدح الكتاب ، ولكنه أجبر على الاعتراف بأنه اذا كان له الخيار فلن يوافق على نشر الفصل الذي أثار هذه الضجة . ثم لخص كوين دفاعه بطريقة مخادعة أكثر مما تنم عن الذكاء : بأن الكتاب يمكن اعتباره مستقبليا ويضج بالتجارب، ولم يكن ناجحا تماما ـ وهنا كان سريعا جـدا في تقديم التنازلات ـ وأنه بالنتيجة مثير للقرف أكثر منه داعيـا للشهوة . ويقزز النفس أكثر مما هو ملوث . وقد فاتت على القضاة الثلاثة هذه التميزات ، وتم تغريم المدعى عليهم بالحد الادنى ، ( ٥٠ ) دولارا لكل واحد ، على أساس أنه لن يطبع أي قسم

---

٧ ـ بدأت هذه المجلة ( ١٨٨٠ ـ ١٩٢٩ ) بالظهور في شيكاغو شهريا وتهتم بالنقـد الادبي وكانت تتخذ الخط المحافظ ثم أصبحت تصدر كل اسبوعين ، وانتقلت الى نيويورك عام ١٩١٨ حيث غيرت اتجاهها وأصبحت راديكالية وبدأت بنشر أعمال المتنوعين ، امثال لاسكي وبيرد . وعندما استلم ( ثاير ) رئاسة تحريرها ، بعد ١٩٢٠ ، أصبحت المجلة الادبية الاكثر شهرة في الولايات المتحدة ، وقد شارك اليوت وتوماس مان بالكتابة فيها .

« المترجم »

آخر أو جزء من رواية يوليسيس • وقد دفعت كل من مارغريت أندرسون وجين هيب تلك الغرامة ، ثم ندمتا لأنهما لم تذهبا الى السجن مثـل جميع الراديكاليين الحقيقيين •

وكانت النتيجة مثبطة لهمة جويس وأوقعت الكآبة في نفسه • وقد فهم أنه لم يكن مأخوذا بدفاع كوين ، ولم يكن يطلب النشر على أساس أن روايته كانت فاشلة • وصرح كوين بأن القضاة كانوا سيعجبون بدفاع أقل من دفاعه الرفيع ، ولكن أيستطيع أي شخص أن يثق به كحكم على القضاة ؟ وقد ثبت أنه كان محقا على الاقل في تحذيره الاول من أن أي قرار قضائي ضد أي مقطع من الكتاب سوف يعطـل نشـره ككل • وهكـذا أمسى الناشرون المتحمسون أقل حماسة • وحتى ( ب•و• هويش ) الذي نشـر سابقا كتب جويس الاولى في الولايات المتحدة ، كتب بتردد وهو يقول بأنه لا يستطيع نشر هذا الكتاب بدون احداث تغييرات فيه • ورفض هذا الطلب بغضب ، وسحب المخطوط من يديه وأرسل الى ناشر آخر ، ( بوني و ليفرات ) ، الذي أصر على الطلب السابق • وفي لندن ، لم تستطع الآنسة ويفر أن تطبع الكتاب بنفسها ولم تجد شخصا آخر ليقوم بذلك ، وعرضته على ليونارد وفرجينيا وولف في مطبعة ( هوغارث ) ، ولكن الكتاب رفض من جديد • وبعد أن أعلم جويس بتلك المصائب ، تذمر كثيرا ، وتابع الكتابة بتفاؤل أكثر مما كان يدل عليه « منظره الذي يوحي بعدم الامل • فوضعه الآن يختلف جدا عما كان عليه عندما كان كاتبا غير معروف في الطرف الآخر من أوروبا • فكتبه :( سكان

دبلن ) و ( صورة الفنان ) و ( المنفيون ) ، بالاضافة الى (موسيقى الحجرة)[9]، قد وجدت جمهورا لها ، وعندما حثه باوند ، انتقل الى باريس وبدأ وجوده هناك يلفت الانظار اليه . وخطر بباله امكان نشر يوليسيس هناك ، ونفس الشيء جال بخاطر ( سيلفيا بيتش ) ، وهي شابة أمريكية هجرت وطنها واستقرت في باريس ، وقد قابلها جويس في تموز ١٩٢٠ ، بعد عدة أيام من وصوله الى مدينة النور . وكانت الآنسة بيتش قد افتتحت حديثا حانوتها الأدبي ، والذي أضحى مشهورا ، وقد أسمته شيكسبير وشركاه *Shakespeare and Company* ، في شارع ( دوبترين ) . وبدأ جويس بالتردد على حانوتها ليفضي لها بمتاعبه . وبدأت مع صديقتها ( أدريان مونيير ) ، التي كانت تملك حانوتا مشهورا أيضا باسم (منزل أصدقاء الكتاب) *La Maison De Amis des Livres* ، قريبا من دكانها ، باخبار كل شخص عن رواية جويس المرتقبة .

وكجزء من مجهودها في العلاقات العامة ، قدمت الآنسة بيتش ( لفاليري لاربو ) الناقد الافرنسي الأكثر اطلاعا على الأدب الانكليزي ، ( صورة الفنان شابا ) . وقد دهش لاربو بمزايا هذه الرواية وعبر عن رغبته في مقابلة المؤلف ، وهذا اللقاء ، والذي أثبتت فيما بعد أنه ذو نتائج جيدة ، تم الترتيب له ليتم في أمسية عيد الميلاد لعام ١٩٢٠ (وكي يتم دمج المرح والسرور بهذه المناسبة)

---

٨ ـ *Chamber Music* هو الديوان الاول الذي نشره جويس عام ( ١٩٠٧ ) وكان اول كتاب لجويس يصل الى القراء ، وعدد قصائده ( ٣٦ ) كتبت معظمها في مدينة دبلن وقد ربطه هذا الديوان مع المجموعة الاوروبية ـ الامريكية من الادباء امثال اليوت وباوند .

« المترجم »

وبين فترات الاغاني ، طلب لاربو أن يقرأ المقاطع من رواية يوليسيس التي نشرت في ( ليتل ريفيو ) • وبعد أن تلقاهم بوقت قصير ، كتب للآنسة بيتش : « انني أقرأ يوليسيس ،، وأنا حقا لا أستطيع قراءة أي شيء آخر • وبالحقيقة فانني لا أستطيع أن أفكر باي شيء آخر • » وأضاف بعد أسبوع : « انني أهذي وأكاد أجن لروعــة رواية يوليسيس • فمنذ الوقت الذي قرأت فيه ( وايتمان ) عندما كنت في سن الثامنة عشرة ، فانني لــم أتحمس لأي كتاب آخر ••• ان هذا الكتاب رائع ! فهو عظيم بقدر عظمة ( رابليه ) ، والسيد بلوم خالد مثل ( فالستاف )[10] • » واذا ما سمح جويس ، فسيقوم لاربو بترجمة بعض الصفحات ( للمجلة الفرنسية الجديدة ) *Nouvelle Revue Française* وهذه الشهادة وصلت جويس قبــل القرار المعاكس ، أي محاكمة ناشري ( ليتل ريفيو ) وهذا ما لطف من خيبة أمله •

وبعد أن أيقن جويس أنه لا يوجد أي ناشــر في نيويورك أو في لندن مستعد لنشر يوليسيس ، كما كان ذلك واضحا في الاسابيع التي تلت ، ذهب

---

٩ ــ *François Rabelais* ( ١٤٩٥ ــ ١٥٥٣ ) الكاتب الفرنسي الذائع الصيت . عمل كمدرس في مونبولييه واستاذا في التشريح وقسيسا في مدينة ميدن . وقــد أصاب شهرته بسبب كتابه ( غارغانتوا وبانتا غريل ) *Gargantua et Pantagruel* الذي نشر عام ١٥٦٤ وهو سرد روائي كوميدي مليء بمختلف قضايا التعليم .

« المترجم »

١٠ ــ *Falstaff* هو السير ( جون فالستاف ) كابتن انجليزي ( ١٣٧٨ ــ ١٤٥٩ ) وقد كان حاكما لمقاطعة ( ماين ) و ( انجو ) وانتصر في معركة ( فورني ) عام ١٤٢٤ . وقد ظهرت شخصيته في مسرحية شكسبير ( هنري الرابع ) وهي شخصية متعددة الجوانب وان كان الطابع الملهــاوي يتغلب عليهــا .

« المترجم »

ليخبر الآنسة بيتش بكل يأس : « ان كتابي لن يظهر الآن • » وكانت الانسة بيتش تعلم علم اليقين أن أدريان مونييه كانت قد نشرت بنجاح عدة كتب من حانوتها الادبي ، وتساءلت اذا كان جويس يسمح لدار نشر شكسبير وشركاه باصدار الكتاب في باريس • وافق جويس حالا • وللعشر سنوات التي تلت ، كرست الآنسة بيتش نفسها لرواية جويس ومصالحه الاخرى • وبامكاننا القول بأنها قد أنقذته ، ولكنه أنقذها أيضا بدوره ، فقد أعطاها مهمة ومكانا دائمين في التاريخ الادبي • وقامت بالترتيب مع أحد أصحاب المطابع في مدينة ( ديجون ) وهو ( موريس دارانتيير ) ، للاعداد لطبعة محدودة ، «دي لوكس» لألف نسخة • وأرسلت قسائم الاشتراك وعادت تلك الاوراق وعليها تواقيع مختلفة ، من أمثال ونستون تشرتشل وابن أخ ( بيلاكون )[١١] • وقد وافق لاربو على التحدث في حانوت مدموزيل مونيير في ٧ كانون الاول ١٩٢١ ، وبدون أن ينتظر انتهاء طبع الكتاب ، أخذ يدلل على عظمته وقيمته • وهنا أخذ جويس يعمل ليلا نهارا كي يقدم الدليل الاخير على رأي لاربو • وقد أصر على الحصول على ست مجموعات نسخ كاملة من تجارب الطبعة الاولى ، وأخذ باضافة عبارات في كل مكان وعبى أسطر كل مسودة • وتمنى أن ينشر الكتاب في عيد ميلاده الاربعين ، في ٢ شباط ١٩٢٢ • ولكنه حتى قبيل يومين

---

١١ ـ *Bela Kun* (١٨٨٦ ـ ١٩٣٧ ) أحد مثيري الشغب من اجل القضايا السياسية ، هنغاري المولد ومن أصل يهودي . وقد بدا يعمل بالمحاماة والصحافة بعد الحرب العالمية الاولى ، بعد ان خدم كمحارب فيها ، ثم اقام جمهورية بلشفية في هنغاريا ، ولكنها لم تدم سوى بضعة اشهر ، وذهب الى روسيا الا انه عاد لتهييج الراي العام في هنغاريا عام ١٩٢٧ . وخلال التطهيرات التي حدثت في الحزب الشيوعي عام ١٩٣٠ سجن في روسيا ويقال انه مات هناك .

« المترجم »

من ذلك ، كان لا يزال يضيف اللمسات الاخيرة • واحتال داراتتيير على الامر واستطاع مع ذلك أن يقدم للآنسة بيتش ، التي كانت تمد يديها بفارغ الصبر ، نسختين مقدمتين من مهندس المطبعة ، في ذلك اليوم المجلل بالبياض • وبالرغم من شدة خوف جويس وبحثه الدؤوب لايجاد ناشر ، فقد استطاع أن يخرج رواية يوليسيس الى النور بعد اتمام كتابتها بأيام قلائل ، وتعتبر هذه واحدة من قصص النشر الاكثر ارضاء للمشاعر التي يمكن أن يختبرها أي كاتب ، واذا ما قدر له أن يتذمر من الاجحاف الذي لحق به ، فقد أصابه قسط كبير من الدلال •

ومنذ البداية ، فقد كان الأمر يدل على أنه لا توجد أية مجلة أو صحيفة انكليزية أو أمريكية ستقوم بعرض الكتاب ومراجعته ، فهو كتاب تم نشره ولكن يحظر الدخول اليـه أو الاشارة الى مضمونه • ولكن جـودة رواية ( يوليسيس ) كانت ظاهرة للعيان ، والدعاية للطريقة الشاذة التي ظهرت بها كانت عظيمة ، وبعد أسابيع قليلة بدأت مراجعات تنشر للكتاب ، بعضها يبدي الحيرة والاشمئزاز ، ولكن معظمها بدا متحمسا وان كانت الحيرة ترافقه في الوقت نفسه • وقد أكد الأدباء المعاصرون لجويس بأن شكل الرواية قد تغير ، فيوليسيس بحيويتها الهائلة من ناحية الفهم والتكنيك استطاعت فجأة أن تجعل كل ما كتب قبلها قديما • وبعض القراء ــ الكتاب كانوا أكثر كآبة ، ولكن معظمهم كانوا كرماء • فباوند واليوت كتبا عن الكتاب على أساس أنه عمل

رائع ثبتت قيمته ومعترف بجودته • و ( أرنولد بنيت )[١٢] اعتبر الفصـل المتعلق بال Cyce وكأنه قطعة جيدة كتبها رابليه ، وأن مناجاة مولي بلوم أفضل من أي شيء آخر • واذا كان د•هـ• لورانس قد اعتبر الرواية « بذيئة » وكذلك فيرجينيا وولف وجدتها « وكأنها انتشار للدمامل عى جسد ماسح الاحذية في فندق كلاريدج » ، فان ( ميدلتون موري )[١٣] وافق على أساس « أنه عبقرية من الطراز الرفيع جـدا • » ومنحه هيمنغواي موافقته imprimatur ـ « ان يوليسيس كتاب رائع بحق الجحيم ! » وحدق وليام فوكنر بجويس مندهشا وهو جالس في احدى المقاهي ، ولكنه لم يجرؤ على مخاطبته • وعرض سكوت فيتز جرالد على جويس أن يسمح له بالقفز من النافذة ليثبت له حالة التبجيل والوقار التي كان يحس بها تجاه هذا العمل الخارق • ولكن جويس طلب منه ألا يفعل ذلك • وأخذ السواح يتجمهرون أمام حانوت الآنسة بيتش ، الذي انتقل الى شارع الاوديون رقم ١٢ ، وكان المهربون الهواة يتهربون من جمارك دوفر ونيويورك وأشكال مستطيلة وكبيرة مخبأة في أحزمتهم وصدريات النساء !

---

١٢ ـ Arnold Bennett ( ١٨٦٧ ـ ١٩٣١ ) روائي انكليزي مشهور درس القانون ثم عمل في الصحافة وعاش الشطر الاعظم من حياته في باريس . ومن رواياته الشهيرة ( حكايات الزوجات القديمات ) ١٩٠٨ ( هيلدا ليسويز ) ١٩١١ و ( خطوات رايسمان ) ١٩٢٣ . ومن مسرحياته أيضـا ( صوى الطريق ) ١٩١٢ .

« المترجم »

١٣ ـ Middleton Murray ( ١٨٨٩ ـ ١٩٥٧ ) ناقد انكليزي ، تزوج الروائية الانكليزية ( كاترين مانسفيلد ) وترأس تحرير مجلات أدبية عديدة ، وتضمنت كتبه كتبا من ( دوستويفسكي ) ١٩١٧ ( اشكال الادب : مشكلة الاسلوب ) ١٩٢٢ و ( بلدان العقل ) ١٩٢٢ ـ ١٩٣١ .

« المترجم »

وفي نفس الوقت لم تكن هاربيت ويفر قد فقدت الأمل بتنفيذ عقدها ، والذي سبق عقد الآنسة بيتش ، ليتم طبع الكتاب في انكلترا • وكان بالامكان أن يطبع في باريس لتوزيعه في انكلترا • وبما أن الطبعـة التي أنتجتها دار شكسبير وشركاه قد بيعت بسرعة ، قامت ويفر بالاتفاق مع الآنسة بيتش ، مع عدم رضا الاخيرة الكامل ، على أخذ ألواح الطباعة الموجودة أصلا من النسخة المنشورة • وأرسل ( جون رودكر ) ، وهو شاعر قام بنشر عدة كتب بواسطة مطبعة يدوية ، الى باريس في مهمة للاشراف على توزيع الطبعة الانكليزية الاولى ، وهي ( ٢٠٠٠ ) نسخة نفذها داراتيير لحساب ( مطبعة ايكويست ) في تشرين الاول ١٩٢٢ • وأسرع رودكر بارسال كثير من النسخ الى أشخاص في أمريكا وانكلترا كانوا قد أرسلوا قسائم اشتراك من قبل ، وأرسل بقية النسخ الى انكلترا حيث تعهدت الآنسة ويفر بتوزيعها سرا على المكتبات • وحدثت الاعاقة الاولى في مدينة نيويورك ، حيث أجهدت سلطات البريد ، والتي لم تعد بمثل تلك المقدرة منذ ذلك الوقت ، نفسها للبحث عن ( ٥٠٠ ) نسخة من الرواية التي وصلت المدينة ، وبعد ذلك تم احراقها • ولتعويض هذه الخسائر ، قامت مطبعة *Egoist* بالاعداد لطبعة ثانية بلغت نسخها الـ ٥٠٠ وتم ذلك في كانون الثاني ١٩٢٣ • وأرسلت هذه النسخ الى انكلترا على أساس أن توزيعها يمكن أن يتم بسرعة وبسهولة هناك ، ولكن السلطات في مدينة ( فوكستون ) اكتشفت تلك الكمية وتم تدميرها أيضا • ولذا أصبحت كافة مكاتب البريد وسلطات الجمارك يقظـة لتمنع وصول كتـاب جويس « المفسد للاخلاق » الى المواطنين الناطقين باللغة الانكليزية •

ما العمل اذن ؟ ان طباعة الرواية في باريس يمكن استئنافها ، والآنسة بيتش ، التي ظنت أن عملها قد تم ، أقنعت بعد عناء لكي تعيد الطبع في كانون الثاني ١٩٢٤ ، وكذلك سبع طبعات أخرى ، كانت الأخيرة منها عام ١٩٣٠ . وبعد ذلك تقدمت مطبعة الاوديسة *Odyssey Press* ، والتي كان مقرها في مدينة هامبورغ ، بالاتفاق مع بيتش على أن تتولى توزيع الرواية في السوق الاوروبية ، ونشرت النص المصحح أربع مرات قبل أن تندلع الحرب العالمية الثانية . وكان الطلب على الكتاب في نيويورك ملحا جدا لدرجة أن صاحبي المكتبات كانوا على استعداد لبيعه بصورة غير قانونية ، بالرغم من أنه في عام ١٩٢٥ حددت تهم وعقوبات بالسجن لتلك الاساءة . وفي عام ١٩٢٦ ، استقرت عين ( صاموئيل روث ) القرصانية على رواية يوليسيس ، وكان يتحين الفرص منذ عدة سنوات ، وبدأ فجأة بنشر نصف الكتاب على حلقات في مجلته الجديدة الشهرية *Two Worlds Monthly* ومع أن عنايته كانت تنصب نحو الأمور الجنسية أكثر من القضايا الجمالية ، فقد ضاعف من اساءته وقام بتهذيب الكتاب ، بحذف عبارات ومقاطع غير مستساغة أخلاقية أو تعديلها . وحاول جويس اقامة دعوى ضده ، الا أنه سحبها بعد قليل ، ثم ، لكي ينشر دعاية حول كتابه ويدافع عنه في نفس الوقت ، حث أصدقاءه على القيام باحتجاج عالمي ، وقدمت تلك العريضة ، الموقعة من قبل ( ١٦٧ ) رجلا مشهورا ، للصحافة في عيد ميلاد جويس ، ٢ شباط ١٩٢٧ . وتوقف روث هذا عن الاستمرار في طبع الكتاب في مجلته ، وفي كانون الاول من عام ١٩٢٨ ، حظر عليه قانونيا من العودة الى القرصنة الأدبية .

وهكذا كانت بقية أنحاء العالم تثبت أنها أقل ميلا للنقد القاسي وأقل تزمتا بالنسبة لمراقبة المطبوعات من انكلترا والولايات المتحدة . وتمت بذلك أولى الترجمات ، وكانت باللغة الالمانية ، ونشرت عام ١٩٢٧ . وبعد عامين من هذا التاريخ ، نشرت أدريان مونييه ترجمة افرنسية متأنية أشرف عليها جويس بنفسه . وظهرت يوليسيس أيضا باللغة التشيكية عام ١٩٣٠ ، وفي طبعتين يابانيتين ، كلتاهما كانت غير مسموح بها في بداية الثلاثينات . وألف ستيوارت جيلبرت كتابا ، ساعده به جويس ، وكان بعنوان *James Joyce's, Ulysses'* ( ١٩٣٠ ) وفيه استشهد جيلبرت بمقاطع طويلة من الكتاب ، وعالج الكتاب على أساس أنه قطعة كلاسيكية يمكن مقارنتها بالاوديسة . ومن أجل ابعاد أي فكرة تتعلق بالفحش من الاذهان ، قام جيلبرت باتجـاه معاكس وأخذ يؤكد على الشكل المحكم للرواية .

وأخذت المقاييس تتحول ، ولم يكن باستطاعة أحد أن يعرف الى أية وجهة . ( ولا أحد عادة باستطاعته معرفة ذلك . ) وكان لهذه القضية أن ينظر بها القضاء ليدلي برأيه فيها . وكان كل شيء يشير الى أن النتائج المتوقعة لم تكن أكيدة ، لأنها ستساوي التكاليف ارتفاعا . وقدم عدة ناشرين من أمريكا عروضا لجويس للقيام بنشر يوليسيس ، ولكن في البداية لم يقترح أي واحد منهم دفع النفقات القضائية المترتبة على العمل . وأخيرا ، في شباط ١٩٣٢ ، تقدم ( بينيت سيرف ) من دار نشر ( راندوم هاوس ) بعرض مرض . وعندما وافق جويس ، استشار ( سيرف ) المحامي ( موريس ل. ارنست ) ، وهو من رجال القانون الشهيرين . من نيويورك وله باع طويل في القضايا التي تمت الى

الفحش والرذيلة ، وأرسلت له نسخة من باريس بعد أن أعلم سلطات الجمارك بأن قضية اختبارية تمضي قدما لهذه الرواية . وبطريقة مـا ، فان النسخة المذكورة مرت بسلام ، ومع ذلك كان ينبغي اعادتها الى السلطات ليصار الى حظرها بصورة قانونية .

وتم سماع الدعوى المقدمة من الحكومة ضـد يوليسيس في الولايات المتحدة في محكمة المنطقة في نيويورك ، أمام القاضي جون . م . وولسي في تشرين الاول ١٩٣٣ . وأحضر ارنست دوسيها ضخما مليئا بالتعليقات التي تدعم وجهة نظره ، مستقاة من آراء رجال الأدب في بلدان عدة . وبالمقارنة ، أمست الاعتذارات التي كان قد تقدم بهـا المحامي السابق كوين من طراز عتيق . ومدح ارنست الكتاب وناقشه على أساس أن قبوله في المكتبات العامة وفي مناهج عدة جامعات قد حصل عليه من جمعيات مسؤولة . وأعلن القاضي وولسي قراره في ٦ كانون الاول ١٩٣٣ . وكتب بتواضع وببساطة ، ولكن بفهم يدعو للاعجاب ، عن محاولة جويس لعرض الشعور باستقامة ، حتى في كلام السوقة . وقال : « أما بخصوص الظهور المتكرر لفكرة الجنس في أذهان شخصيات روايته ، فيجب أن تتذكر دوما أن المكان الذي تجري فيه الاحداث هــو ( سلتي ) *Celtic* والفصل فصل ربيـع . » وبعد أن أعلن بأن السلتيين ، ولهم الحق في ذلك ، يتمتعون بقوة جنسية خارقة ، وجد أن القصد من هذا العمل الادبي وطريقة تأليفه قانونيين . ثم ، بعد أن التفت الى تأثير هذه الرواية ، عبر بذكاء عن وجهة نظر كان المحامي جون كوين قد تبناها قبل ذلك بثلاثة عشر عاما . « انني مدرك تماما أنه بسبب بعض المشاهد في يوليسيس

يمكن اعتباره جرعة قوية وتيار شديد بعض الشيء بالنسبة لذوي الحساسية من القراء ، ولو كانوا عاديين في الوقت نفسه ، وغير قادرين على تلقي تلك الجرعة . ولكن رأيي المدروس بعناية ، هو أنه بالرغم من كون كثير من الاماكن في يوليسيس بلا شك لها بعض التأثير على القارىء ، فلا يمكن اعتباره مثيرا للشهوة . » وهكذا أصدر حكما يسمح للكتاب بموجبه بالدخول الى الولايات المتحدة . وعندما أبرق لجويس بهذا القرار ، كتب لأحد أصدقائه ، بأسلوب نابليوني يضج بالتيه والابتهاج : « وهكذا فان نصف العالم الناطق بالانكليزية قد استسلم . والنصف الآخر سوف يحذو حذوه . »

وسارعت دار نشر ( راندوم هاوس ) بارسال الكتاب الى المطبعة في الشهر الثاني لكي تحول دون القرصنة الادبية ـ وفي مدى عشرة أسابيع باعت الدار ( ٣٣٠٠٠ ) نسخة ، وهذه الاحصائية كانت شيئا غير عادي اذا ما قورنت بمبيعات هـذه الايام . ومـع ذلك ، بقيت بعض المشاكل ، لأن الحكومة طلبت استئنافا للقضية . والقرار الجديد قدم في ٨ آب ١٩٣٤ . وكان المنشق من بين القضاة الثلاثة لمحكمة *Circuit Court* للاستئناف هو ( مارتن ت. ماتون ) الذي بسط وجهة نظره المعتمدة على الدين وليس على الحقائق الأدبية لاصدار حكمه وقال : « ان الاعمال التي تعتبر تحفا فنية لم تنتجها أبدا أيدي رجال مكرسة للفحش أو الرغبات المحطة ـ بل رجـال لا ايمان في قلوبهم . » ولكن ( أوغسطس م. هاند ) ، بالتعاون مع أخيه ( ليرند هاند ) ، كتب برأي الأغلبية ليدعـم قرار وولسي السابق . ولكنه كناقد لهذا العمل كان أقل حذاقة منه في الأمور القضائية ، اذ وجد أن بعض

أجزاء الكتاب معرضة للطعن ، مثل المونولوج الداخلي لمولي بلوم [١٤] ، الذي « يثير الشفقة ومأساوي بطبيعته ، أكثر منه اثارة للشهوة • ويستجلب الحزن لفوضى وبؤس وانحطاط الانسانية • » ومع أن ذلك الرأي كان مضللا ، فقد استطاع بنظرته الواعية الى مونولوج مولي أن يؤثر على المحكمة العليا بالرغم من أن نجاحه كان له قسط ضئيل من الحظ ، وقرر المدعي العام ، بعد بعض التأخير ، بألا يستمر بالدعوى •

ولم يكن أمر مفاوضات الطرف الآخر من العالم الناطق بالانكليزية من الواضح بعد • فقد طلب جويس من ت•س• اليوت ، الذي وافقت شركته *Faber & Faber* على نشر ( استيقاظ فنيغان )[١٥] ، أن يتعهد بنشر يوليسيس في انكلترا أيضا • وكان اليوت قد لاحظ ، منذ البداية ، عبقرية

---

١٤ ـ *Molly Bloom's Monologoe* هو المونولوج الشهير الذي يشغل ، في طبعة بنغوين ( ٤٤ ) صفحة ، من آخر الرواية . وتبلغ كلماته حوالي الـ ( ٢٥ ) ألف كلمة بدون أية علامة من علامات الترقيم ، من فواصل او نقاط ... وملخصه أن مولي ، زوجة بلوم ، بعد عودة زوجها من مغامراته في دبلن ، تأخذ بالاستعداد للنوم وتترك لعقلهـــا حريته وتتذكر غرامياتها السابقـة واوضاعها الجنسية وارتكابها جريمة الزنا ، في نفس اليوم ، مع مدير اعمالها اذ أنها مغنية أوبرا .
« المترجم »

١٥ ـ *Finnegan's Wake* ظهرت هذه الرواية الثانية لجويس عام ١٩٣٩ ، قبيل موتـه بعامين ، وهي تفوق يوليسيس صعوبة وايغالا بالتراكيب اللغوية المحدثة من قبل جويس نفسه . وقيل انه بقي سبعة عشر عاما في كتابتها . ويقول ( هاري ليفين ) وهو حجة في اعمال جويس ، بأنها « تبدأ بالقسم الثاني لجملة بدايتها في آخر الرواية » ! وهي تتبع الشكل الدائري من ناحيـــة التاليف . وتتحدث ، بصيغة فلسفية ورمزية ، عن البحر ودبلن والعلاقات داخل الاسرة .
« المترجم »

هذا العمل الأدبي • ومع ذلك ، فقد كان يشك في أن الكتاب سينجو من القمع حالما يصدر • وحاول معرفة رأي السلطات الرسمية ، ولكن النائب العام المساعد لم يكن حاسما مع مكتب الداخلية ، وأشار الى أنه مهما تكن وجهات نظرهما ، فانه ليس بالمستطاع منع أي فرد من الافراد من القيام برفع دعوى ضده • وفي الوقت الذي كان اليوت فيه يناقش الأمر ، قام ( آلن لين ) مع مؤسسة عمه المتوفى ( جون لين ) المسماة *The Bodley Head* بمناقشة الكتاب مع بنت سيرف في راندم هاوس وقد طلبا للسماح بنشر الكتاب في انكلترا ، وقد فشل اليوت ، الذي منح مهلة خمسة أيام ليتقدم بعرض معاكس ، في اتخاذ قرار ، ووقع جويس العقد حالا مع ( جون لين ) ، الذي اتجه لاعداد الرواية للنشر ، الا أنه تباطأ ، حتى أنه مضت سنتان تقريبا قبل أن تصدر طبعة محدودة ، بلغت ألف نسخة وظهرت في ٣ تشرين الاول ١٩٣٦ • وتأخر صدور الطبعة الشعبية حتى سنة أخرى • وكان المقصود من هذا التأخير الاحتراس ، وتحسبا للمصاعب القانونية التي لم تظهر •

وتبدو الآن مسألة النقاش القضائي حول كون رواية يوليسيس مثيرة للقرف أم مثيرة للشهوة ، تدعو للقرف أم تفسد الاخلاق ، ، كمناظرات آباء الكنيسة القدامى • وبالحقيقة ، فان جويس وهو في مقتبل العمر ، قد ناقش هذين الاتجاهين ، وقد طردهما من ذهنه لأنهما غير متصلين بالموضوع بالنسبة لدوافعه في الفن • ففي احدى المرات النادرة والتي أقلع فيها عن الصمت ، وهذا شيء قليل الحدوث ، ميز ، بطريقة أرسطوطالية رائعة ، بين العاطفة

الجمالية والرغبة الاباحية ، أو الاشمئزاز الناتج عن الاسراف في القاء المواعظ على الآخرين • ان الأدب الاباحي *Pornography* يتطلب ما لا يملكه ، أما المذهب الوعظي *Didacticism* فانه يرفض ما عنده • ومن الناحية الاخرى ، فان الفن الحقيقي لا يثير أيا من « الاعمال الانعكاسية في الجهاز العصبي » ـ الرغبة أو الاشمئزاز • وبدلا من أن يكون مثلهما ، حركيا ومفعما بالحياة ، فهو ساكن ، والعقل وقتها مرتاح بكل سرور وطافح بالبشر • ومثل هذا الركود يجب ألا يعتبر كالهمود أو الحيادية : لأن جويس يصرح على لسان ( ستيفن ديدالوس ) في يوليسيس ما كان هو نفسه قد قاله سابقا على لسانه الخاص ، من أن الأدب هو : « الاثبات الداخلي لروح الانسان • » وهذه هي مصادقته الأكثر ايجابية على الفن ، وحتى في هذا المجال ، وكما لو أنه لا يزال خجلا من كونه ايضاحيا ( أي يعبر عن العواطف علنا ومن غير تحفظ ) ، فهو يسمح لشخصية بلوم أن تدلي بمخالفة ضمنية لهذا الرأي •

ويمكن رؤية يوليسيس على أساس أنها تصل الى توكيد ذاتها باكتشافها لصلة القرابة بين الاشياء المتباينة ، ولا يهم اذا كانت هذه الامور تتعلق بالروح أم الجسد ، هامة أم عرضية ، مؤقتة أو على النمط الهوميري ، أو لها اتصال ببلوم وستيفن • والكون ، ان لم يكن شيئا آخر ، متداخل بعضه ببعض بصورة لا تتغير • ويستولي على جويس سرور صوفي ، لا تدركه الحواس ، عند نقاط الالتقاء ـ للأزمان والاشخاص والصفات • وهذه الامور تتلقى اجازتها في رواية يوليسيس بدون أية عبارة مجردة ، بل من اللغة ، والتي هي

جزء من المناقشة ، بالاضافة لكونها وسيلة للتعبير عنها • وعند عرض التنوع اللغوي على أشده ، في مستويات الكلام ، وفي أساليب الكتابة ، فان رواية يوليسيس تظهر أنه تحت كافــة أشكال النضال الواعي ، للحياة الفردية أو المنظمات الاجتماعية ، تكون الكائنات البشرية منهمكة باستعمال المقاطع اللفظية لاخضاع اللغة كاثبات حي وبهيج لنزعتهم الاجتماعية للعيش مع غيرهم من أبنــاء جنسهم •



# الرواية الروسية السوفييتية ١٩١٧ / ١٩٦٥

يوسف حلاق

طريق الرواية الروسية السوفييتية في خطوطه العامة هو طريق الادب الروسي السوفييتي ككل . ونحن اذ نقتصر في كلامنا على الرواية فذلك نوع من الاقتصار لا بد منه يفترضه موضوعنا .

ان الانعطاف الفوري ، العنيف والحاسم الذي طرأ على حياة روسيا السياسية والاقتصادية والاجتماعية بعد ثورة اوكتوبر الاشتراكية لم تتبلور ملامحه في الرواية الا في وقت متأخر بالنسبة للانواع الادبية الاخرى وخصوصا الشعر . وهذا أمر نظنه مفهوما . فالرواية تستلزم فسحة زمنية معينة لاستيعاب الواقع ومن ثم اعادة خلقه . وهذه الفسحة لم تكن متوفرة . ومن هنا ندرك معنى ما قاله ليبيديف بوليانسكي من « أننا كنا نعيش في سنوات الثورة العاصفة على الشعر أساسا ، أما الرواية فلم يكن القارىء يجرؤ حتى أن يحلم بها * » .

* ليبيديف بوليانسكي ، « الصحافة والثورة » ، العدد الثاني ، ص ٢٨٠ .

لقد شهدت الساحة الادبية في السنوات العشر الاولى التي اعقبت قيام الثورة صراعا أدبيا على مستويين . المستوى الاول بين الاتجاهات الادبية المؤيدة للثورة والمناهضة لها . والمستوى الثاني وهو الابعد أثرا في تاريخ الادب السوفييتي شمل مختلف الاتجاهات والتيارات والتجمعات المؤيدة للثورة ، وما أكثرها آنذاك وما أسرع ظهورها واندثارها . ولقد تركز الصراع في مستواه الثاني على تحديد ماهية الادب الجديد . ومنذ البدء برزت الواقعية على اختلاف الفهم والصفات التي أطلقت عليها ( واقعية جديدة . بروسوف ، واقعية هادفة ـ مایاکو فسكي ، واقعية صرحية ـ الكسي تولستوي ، واقعية تأكيدية ـ غوركي ) وكأنها الخط الذي سيحدد سير الادب السوفييتي .

في هذا المناخ ولدت الرواية الروسية السوفييتية . ولقد حاولت منذ البدء الاستفادة من التقاليد العريقة الراسخة للرواية الروسية . ومن الروايات البارزة في هذه الفترة رواية « تشاباليف » لفورمونوف ( عام ١٩٢٣ ) وهي تصور ولادة البطل الشعبي في أتون الحرب الاهلية وعن دور الحزب في تربية الشعب بروح الكفاح وعن العمل لرص صفوف العمال والفلاحين في سبيل انتصار الجمهورية الفتية ، ومنها رواية « التيار الحديدي » لسيرافيموفيتش ( ١٩٢٤ ) . ويقوم في أساس الرواية حدث تاريخي محدد هو تراجع الجيش التاماني بقيادة كوجوك عام ١٩١٨ للالتحاق بفصائل الجيش الاحمر . وقد حاول الكاتب في روايته أن يتتبع التحول الداخلي لجمهور غير منظم نصف

فلاحي نصف حرفي الى قوة محاربة واعية لاهداف صراعها من أجل الوطن والثـورة .

وفي هذه الفترة ظهرت رواية « الغريرات » لليونوف ( ١٩٢٤ ) وكانت شهادة ناصعة على انتصار « الواقعية الاجتماعية الجديدة » . فهي أول محاولة للنفاذ الى نفسية بطل الرواية راخلييف ، الانسان الشريف النزيه الذي يبحث عن « طريق ثالث » بين قوى الثورة والقوى المضادة ، وفي بحثه هذا يصبح دون أن يدري ودون ان يعي لعبة في يد اعداء الثورة . والرواية في هذا تشبه الى حد ما رواية « الدون الهادىء » لشولوخوف من حيث أنها لا تتكلم عن نضال الفلاحين من أجل السلطة السوفييتية بقدر ما تتكلم عن ضلال قسم منهـم .

وفي هـذه الفترة ظهـرت الاجزاء الاولـى من « الـدون الهادىء » لشولوخوف ( الكتابان الاول والثاني ظهرا عام ١٩٢٨ ، والثامن والاخير عام ١٩٤٠ ) . والدون الهادىء ملحمة « تمثل ولادة المجتمع الجديـد في آلام الصراع الاجتماعي ومآسيه » ، كما يقول الكسي تولستوي * . أما فاديف في روايته « الاجتيـاح » ( ١٩٢٦ ) فيهمه التحول في نفسية أشـخاصه بفعل الثورة . ولقد وجد فاديف في بطله الرئيسي ليفنسون ــ الشيوعي الـذي تسيطر عليه فكرة واحدة ــ فكرة النضال من أجل تأكيد الاشتراكية ــ حلا

---

* ا. تولستوي . « ربع قرن من الادب السوفييتي » موسكو ١٩٤٢ ص ٢٠ .

لمسألة البطل الايجابي . ومما أثار اهتمام النقاد بهذه الرواية اهتمامها بالتفاصيل العادية دون ابراز البطولي فيها .

وفي رواية « درب الآلام » ( ١٩١٩ — ١٩٢١ ) رسم الكسي تولستوي صورة بطرسبرج عشية الثورة وطريق المثقفين الصعب اليها .

في هذه الاثناء استمر مكسيم غوركي في عطائه الادبي . ومن ابرز ما كتبه رواية « حياة كليم سمغين » ( صدر الجزء الاول منها عام ١٩٢٦ ، والثاني عام ١٩٢٨ ، والثالث عام ١٩٣١ ، أما الرابع فقد عمل فيه حتى نهاية حياته دون أن ينهيه ) وموضوع الرواية انهيار الشخصية وسقوط الانسان البرجوازي مع اقتراب الانفجار الثوري وتعاظمه .

ومن الروايات الاخرى التي تستحق أن ينوه بها رواية « المدن والسنوات » لفيدين ( عام ١٩٢٥ ) حيث رسم لوحة ضخمة لحياة بلدين هما روسيا وألمانيا ، ولفترة تاريخية كاملة من حياتهما بما يضطرب فيها من صراع طبقات وحروب . لكنه حاول أن يصور ، بالاضافة الى ذلك ، مأساة انسان فرد معدوم الارادة هو اندريه ستارتسف . ان ستارتسف المثقف الذي « ينتظر بملل أن تقبله الحياة » يبحث عن مكان له في الثورة . لكن أفكاره عن الاخلاقية المجردة والانسانية البرجوازية أدت به الى الخيانة .

ومنها أيضا رواية غلادكوف « الاسمنت » ( عام ١٩٢٦ ) وهي عن اعادة تشغيل معمل ظل متوقفا لسنوات . ان الجديد في هذه الرواية أن صاحبها لم يتوجه الى التاريخ القريب ، الى الصفحات البطولية في الحرب الاهلية وحروب

التدخل كما كان يفعل الروائيون الروس ، بل الى الحياة المعاصرة الحية ، الى موضوع العمل المبدع للانسان المتحرر الذي يغير الطبيعة وينظمهـا ويخلق قيما جديدة على الارض • ولقد حاول غلادكوف أن يرسم الملامح النموذجية لهذا الانسان الجديد ، انسان العهد الثوري ، كماأثار لاول مرة في الرواية السوفييتية موضوع العلاقات الزوجية في مفهومها الجديد دون أن يعطي اجابة ربما لم يكن يمتلكها • هكذا انهـارت الحيـاة الزوجية بين البطـل غليب تشومالوف وبين زوجته ، الشيوعية النشيطة داشا ذات النظرة العدمية الى الزواج •

□ □ □

دخلت الثلاثينات التاريخ السوفييتي على أنها فترة بنـاء الاشتراكية • فهي فترة الخطط الخمسية وفترة ادخال الجماعية في الزراعية ، ودخلته على أنها العقد الذي تم فيه اعتماد الواقعية الاشـتراكية في الادب • واذا كانت رواية العشرينات قد تميزت أساسا برسم صورة البطل الجماعي ، فان روائيي الثلاثينات حاولوا أن يرسموا صورة الفرد السوفييتي باني الاشـتراكية • وكان المجال أمامهم رحبا • ففي عام ١٩٣١ صدرت رواية شاغينيان «المحطة المائية » ، وهي كما تقول الروائية، « تقرير مما عاشته من أيام صعبة » في واحدة من أوائل المنشـآت السوفييتية • لقـد أرادت الكاتبة لروايتهـا أن تكون « نشيد عمل » ، لكنها لم تنجح في ذلك نظرا لضعف شخوص الرواية وتفكك أحداثهـا •

وقبل ذلك بعام ، أي عام ١٩٣٠ ظهرت رواية « مسـوت » لليونوف •

وليونوف في روايته لا يدين جمود المثقفين التقنيين ، كما حاولت شاعينيان أن تفعل في « المحطة المائية » ، بل يبرز ويدين ترسبات الواقع الريفي القديم ومقاومة الفلاحين الاغنياء وتخريب البيض السابقين والبيروقراطيين ، يضاف الى ذلك تمرد الطبيعة المتوحشة ، بل يرتفع ليونوف الى مستوى آخر ، مستوى فلسفي ، اذ يصور الصراع من أجل انشاء مصنع للورق على أنه صراع بين العقل الباني للتاريخ وبين العفوية والفطرية والفوضى . ولقد أشاد غوركي « بهذا الاثر الرائع » كما وصفه ، ورأى فيه برهانا ساطعا على الامكانات الجمالية والفكرية الكبيرة التي يمكن « للواقع اليومي » أن يقدمها للفن .

ومن روايات تلك الفترة التي حازت على اعتراف القراء بها روايتا «الى الامام أيها الزمن !» لكاتايف (عام ١٩٣٢) ، « والطاقة » لفلادكوف (مابين عامي ١٩٣٣ و ١٩٣٩) .

أما الروايات التي عالجت موضوع ادخال الجماعية في الزراعة فقد انطلقت من موضوعة وجود « نصين » في الفلاح . فقد أعاد بانفيروف في روايته « المسنات » التي كتبها بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٧ تصوير حياة القرية السوفييتية على مدى عشرين عاما تقريبا ، منذ نهاية الحرب الاهلية حتى عام ١٩٣٧ . فرسم صورة صادقة جريئة للصراع الطبقي القائم دون أن يقلل من شأن القوى المعادية : ايغور تشوحليايف الغبي والطماع ، وايليا بلاكوشيف الحذر ، الماكر ، المتحسب ، وماركيل بيكوف العابس الحاقد وايليا بورياتوف الخطيب ومظهر الكولاك ، واعضاء المعارضة التروتسكية البوخارينية .

وهؤلاء جميعا تجمعهم على اختلاف وضعهم الاجتماعي وتباين دورهم في الصراع وتباعد خصائصهم الفردية فكرة واحدة ، هي استعادة الرأسمالية واستعدادهم للقيام بأي شكل من أشكال التخريب يرون أنه يقربهم من غايتهم بدءا من الافتراء وانتهاء بالاغتيال .

أما صورة الفلاح المتوسط نيكيتا غوريانوف فتجسد الاشكال الرئيسي للرواية وهو مسألة « التفسين » في الفلاح . فبنفيروف يكشف بنفاذ بصيرة عالم بطله الداخلي كملاك تأخذ بمجامع قلبه وتقسه أحلام الغنى والثروة ، وككادح يبني بالتعب والعرق بيته ومزرعته . ان بنفيروف يصف بواقعية كبيرة سقوط نيكيتا الواقع أسير وهم الغنى ، الا ان الكادح فيه يجعل انبعاثه الاخلاقي وتحرره من الوعي البرجوازي الصغير أمرا ممكنا وفي الرواية مشاهد تتحدث عن الصعاب التي واجهت انشاء الكولخوز ، كما فيها وصف مقنع لتغلب الكادح في غوريانوف على الملاك فيه فيتحول من عبد للارض الى سيدها .

ولقد انعكست عملية البناء الاشتراكي على مستوى فني أعلى في رواية شولوخوف « الارض البكر المستصلحة » التي ظهر الجزء الاول منها عام ١٩٣٢ . ان اسم الرواية وحده يكشف عن معنى الانقلاب العميق في القرية الروسية وعن القوة الابداعية الكبيرة لشعب استنهضته الثورة الاشتراكية للبناء . ان في الرواية من الدرامية والمأساوية ما يعكس صعوبة المرحلة ، مرحلة التحويل الاشتراكي ، وفيها من التصوير الدقيق للواقع الاجتماعي . ومن النموذجية الواسعة في رسم الشخصيات ، ومن جمال المشاهد التي يصور

وامتلاؤها وتعبيريتها ، وفيها من غنى اللغة والاقتصاد الخارق في القص ما جعلها تحتل القمة في مجموعة الكتب التي تتحدث عن البناء الاشتراكي وواحدا من كتب الادب السوفييتية الكلاسيكية ٠

يقول ليونوف في نهاية روايته « سوت » : « كان وجه « سوت » يتغير، وكان الناس فيها يتغيرون » ٠ ولكن اذا كان القسم الاول من هذا القول صحيحا ، فالثاني لم يدعم فنيا ســواء في روايته أو في معظم روايات ذلك العهد ٠ اذ لم يصور البناء الاشتراكي بعد وكأنه تشكل انسان جديد ٠ ولهذا وجد في أدب الثلاثينات نوع من الرواية يعالج مختلف جوانب التربية ٠ ومن أبرز هذه الروايات « والفولاذ سقيناه » لاوستروفسكي ( ما بين عامي ١٩٣٢ ــ ١٩٣٤ ) ، « القصيدة التربوية » لماكارنكو (مابين عامي ١٩٣٣ ــ ١٩٣٥)٠ فاذا كان خلق بافل كورتشاغين بطل الرواية الاولى قد تكون بتأثير عوامل موضوعية ــ الوسط ، الاحداث الثورية ، ظروف حياته الخاصة ، فان صاحب « القصيدة التربوية » يكشف عملية التربية الشيوعية التي تمارس بوعي وتخطيط في المجتمع السوفييتي وهدفها تحويل عبد الامس الى عامل حر ، والتغلب على الفردية والخروج بالانسان من دائرة اهتماماته الشخصية الى دائرة أوسع ــ دائرة الاهتمامات الاجتماعية والانسانية ٠

□ □ □

لقد هيمنت الحرب على الحياة الروسية الفكرية والادبيــة في النصف الاول من الاربعينات ٠ وبوسعنا القول مع ايليا ايرنبــورغ في وصف تلك

المرحلة : « انتهت المناقشات وصراع الاتجاهات في الادب السوفييتي ولم يبق الا اتجاه واحد الى الغرب » . فقد شدت هذه الحرب اليها كل الانواع الادبية . وكان للرواية نصيبها في الحديث عن العمليات الحربية وعن الناس الذين سقطوا تحت نير الاحتلال والذين بقوا في المؤخرة . ففي عام ١٩٤١ ، حين كان الجيش يتقهقر ظهر ت رواية غروسمان « الشعب خالد » ، وفي عام ١٩٤٢ رواية « قوس قزح » لفاسيليفسكايا عن بطولة الناس في مناطق الاحتلال الالماني . وكان بيير فنتسيف في رواية « الاختبار » ( عام ١٩٤٣ ) أول من تحدث عن العمل المتفاني للشعب في المؤخرة وكان موضوعها نقل المعامل من الجنوب الى الاورال وسيبيريا . وهناك روايات أخرى كثيرة . لكن معظمها كان يعاني من التوضيحية ومن تكرار نفس التفاصيل ونفس المواقف .

وقد تكون رواية فاديف « الحرس الفتي » أجمل روايات تلك الفترة . لقد بدأ فاديف العمل في الرواية عام ١٩٤٣ بناء على اقتراح اللجنة المركزية للكومسومول التي وضعت تحت تصرفه معطيات ووثائق عن نشاط بطولي لمنظمة كومسومولية اسمها الحرس الفتي عملت في مدينة كراسندون من أيلول عام ١٩٤٢ حتى كانون الثاني عام ١٩٤٣ . ولقد أعاد فاديف صياغة روايته عام ١٩٤٨ بعد ملاحظات وجهت اليه من عدم فهم لدور الحزب ومن تصوير لابطال الرواية وكأنهم أناس خارقون من حيث مناقبهم الداخلية وجمالهم الخارجي .

وفي التاسع من أيار عام ١٩٤٥ صمتت المدافع . لكن ظل الحرب الثقيل

بقي يخيم على الادب السوفييتي فترة طويلة • صحيح أن نغمة الفرح بالنصر أخذت تتسرب الى الادب السوفييتي ، لكن معاناة الانسان السوفييتي خلال الحرب وبعدها ، والجراح البليغة التي أدمت نفسه ووطنه ، كانت تجبر الادباء على العودة مرة تلو الاخرى الى هذه الحرب لتبين اسبابها ، وتتبع أحداثها وقراءة عبرها • ففي أعوام ١٩٤٣ و١٩٤٤ و١٩٤٩ و١٩٥٤ نشر شولوخوف في البرافدا روايته « قاتلوا في سبيل الوطن » وفيها لاينظر الكاتب الى الحرب كمأثرة بطولية للشعب السوفييتي وحسب ، بل كأعظم اختبار لصفات الانسان السوفييتي الاخلاقية جامعا في ذلك بين واقعية الوصف والغنائية في تصوير النفس الانسانية في أوقات المحن الكبرى • وفي عام ١٩٤١ نشر ايرنبورغ روايته « سقوط باريس » ثم « العاصفة » عام ١٩٤٧ ، « والموجة التاسعة » عام ١٩٥٢ • والصلة بين هذه الروايات الثلاث وثيقة بحيث يمكن اعتبارها ثلاثية ترسم صراع عالمين وليس صراع جيوش • انه صراع مرير بين ايديولوجيتين وبين مفاهيم سياسية ونظرات جمالية ومبادىء أخلاقية مختلفة • وفيها نقاش واسع وعميق حول مصير الثقافة العالمية • ولقد كانت « العاصفة » بالذات أول محاولة في الادب السوفييتي لتبين المعنى العالمي للحرب الوطنية العظمى التي خاضها الشعب السوفييتي وتأثيرها في مصير العالم •

ومن روايات هذه الفترة أيضا « الغابة الروسية » لليونوف وهي تطرح مسؤولية الانسان أمام عصره بوصفها القانون الاخلاقي الاعلى وذلك من خلال محاولة بوليا التعرف على هوية والدها الحقيقي ، و « في سبيل القضية العادلة » لغروسمان ( عام ١٩٥٢ ) حيث حاول الكاتب أن يكشف منابع البطولة

في الشعب من خلال وصف حي لمعركة الفولغا . لكن فلسفة التاريخ التي تبدت في أفكار البروفسور تشيبيفين والتي بدا وكأن الكاتب يتعاطف معها أثارت الانتقادات . فهو يصف المعركة ضد الفاشية بالمعركة الازلية بين النور والظلام ملغيا بذلك الاساس الاجتماعي للفاشية . ومن الروايات التي يجدر التنويه بها في تلك الفترة « قصة انسان حقيقي » لبوليفوي ( عام ١٩٤٦ ) « وسماء البلطيق » لتشوكوفسكي ( عام ١٩٥٤ ) ، و « ربيع على الاودر » لكازا كيفتش ( عام ١٩٥٠ ) « والبتولا البيضاء » لبوبينوف ( ١٩٤٧ ـ ١٩٥٢ ) .

الا ان الرواية السوفييتية لم تكتف باستعادة الحرب ، مآسيها وبطولاتها ، بل سلطت الضوء على العمل السلمي لانسان ما بعد الحرب . ومن أبرز الروايات في هذا السياق روايتان : « آل جوربين » لكوتشيتوف ( عام ١٩٥٤ ) و « الباحثون » لغرانين ( عام ١٩٥٤ أيضا ) . آل جوربين حكاية أجيال متعاقبة من عمال أحواض السفن ، العمل بالنسبة لهم مطلب أخلاقي ، مطلب حياتي من الدرجة الاولى . صحيح ان النمو الروحي والاخلاقي للانسان صار يرتبط آليا بمستوى المعلومات التقنية التي يكتسبها ، لكن نقطة الضعف هذه لا تسيء الى الرواية ككل و « الباحثون » تدور حول البحث عن تصميم جديد لرادار توجيه السفن . هذا البحث يصبح سبب صدام عنيف جدا بين أصحاب الفكر الجريء ، المتجدد وبين اعدائهم . لكن هـذا النزاع لا يستنفد الموضوع . فالاخلاقية الشيوعية لاندريه لوبانوف وأنصاره وجرأة تفكيرهم وتصرفاتهم لاتتناقض ووصولية مناهضيهم وضيق أفقهم وحسب ،

بل تمتد وتتسع لتتناول مظاهر سلبية أخرى تعريها : تعري الذين يخافون ابداء رأي مستقل ، والذين اعتادوا أن يفكروا كما ترى السلطة وتأمر ، والذين يصمتون عن الرداءة اتقاء للمتنفذين ، والذين أصبحوا بفعل هذا المناخ السائد متشككين أو وقحين •

قد لا تكون الصورة التي نقدمها لتلك الفترة صحيحة ودقيقة ، مالم نشر الى الصعوبات التي بدأت الحياة الادبية السوفييتية تعانيها منذ أواخر الثلاثينات وحتى منتصف الخمسينات • وهذه الصعوبات ارتبطت بفترة أطلق عليها فيما بعد اسم « فترة عبادة الشخصية » •وسبب ذلك ، كما يتهيأ لنا ، ليس سوء تقييم أوساط معينة لهذا العمل الفني أو ذاك ، ولا التدابير الادارية التي كانت تتخذ بحق هذا أو ذاك ، بقدر ما هو الشعار الخاطىء الذي رفع والذي اسمي انعدام النزاع ، وفحواه : ليس في مجتمعنا شيء سيء وشيء حسن ، بل عندنا شيء حسن وشيء أحسن • ومن الطبيعي أن ما رافق هذا الشعار من تعام مقصود عن تناقضات الحياة والنفس البشرية ومن حل رخيص للمشاكل الانسانية ومن تجميل وتزويق مصطنع للواقع ما كان له الا أن ينعكس سلبيا على النتاج الادبي •

□ □ □

في منتصف الخمسينات وبالضبط في عام ١٩٥٦ تبدأ مرحلة جديدة في حياة المجتمع السوفييتي • هذه المرحلة ترتبط أساسا بالمؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتي وما تردد فيه من نقد لاساليب القيادة الحزبية والحكومية

في عهد عبادة الشخصية ، ومن دعوة ، تلتها بين الحين والآخر دعـوات ، الى النهوض بمستوى الثقافة والفن والادب ، والى طرح مسائل الحياة السوفييتية ومشاكل العصر الكبرى والتصدي لها بروح المسؤولية ، مسؤولية الكاتب الشخصية عن مصير البلد والانسانية ، والى قول الحقيقة كاملة دون تزويق ولكن دون تشويه ، والى ضرورة البحث الدائم عن أشكال فنية جديدة .

وكان لهذه الدعوة أثرهـا الطيب في مجمل الحياة الادبيـة والفكرية . فكانت رواية نيقولايفا « معركة في الطريق » التي صدرت عـام ١٩٥٧ من العلامات البـارزة على هذا الطريق الجديـد . انهـا رواية عن الصعوبـات والتناقضـات التي تعترض طريق المجتمع السـوفييتي الى الشـيوعية . ان باخيريف المعين حديثـا كبير مهندسي أحد معامل الجرارات يرى أن السـبب الرئيسي وراء كل أنواع عدم الامانة في العمل يكمن في شخص مدير المعمل ڤالغان . فلهذا علاقات ممتازة بالوزارة ، بل ان معمله فـاز بجائزة الرايـة الحمراء . وهو الى هذا يدرك أن العمل الذي يقوده لايسير على خير ما يرام ، وان الجرار الذي ينتجه ليس أفضل ما يمكن انتـاجه ، ومع هذا لا يريد أن يفعل أي شيء بل يلزم الصمت تاركا الامور تسير من سيء الى أسـوأ . ومن هنا كان الصدام محتما بينه وبين باخيريف .

وفي عـام ١٩٥٨ ظهرت رواية غرانين « بعـد العرس » وهي قريبة في منطلقاتها الجمالية من الرواية السابقة التي تقوم على اظهار الخلق الانساني في موقف موضوعي درامي صعب .

وقبل هاتين الروايتين كانت رواية دود ينتسيف «ليس بالخبز وحده ..» ( ١٩٥٦ ــ ١٩٥٧ ) التي أثارت ضجة كبرى عند ظهورها وألبت على صاحبها أوساطا معينة . وسبب تلك الضجة ، كما قيل آنذاك ، ليس في فضح البيرقراطيين أمثال دروزدوف وشوتيكوف أو المحافظين في مجال العلم كالبروفيسور أفديف ، فذلك موضوع قديم من موضوعات الادب السوفيتي، بل في ان دودتنسيف صور النظام السوفييتي وكأنه مجموعة بيروقراطيين وجعل بطله ، المخترع الشاب لوباتكين يحارب وحيدا دون أن يجد في المجتمع من يسانده .

ومن الروايات التي تجدر الاشارة اليها رواية مالتسيف « ادخل الى كل بيت » ( عام ١٩٦٠ ) حيث نرى جوا من التمزق والترقب والامل يسيطر على الرواية بعد عام ١٩٥٣ ومؤتمر الحزب الذي عقد في أيلول من ذلك العام . ان السكرتير الحزبي الاول في مقاطعة بريرتشين واسمه كوروبين لازال يتمسك بالطرق القديمة في معاملة الناس . فلا عمل الناس يهمه ، ولا ما يفكرون فيه ويقترحون يلقى أذنا صاغية لديه ، بل نراه يفسح المجال لكل اللصوص والمتسلقين ، يسانده في ذلك كوروبين رئيس الكولخوز الذي يستولي على خيراته . ونرى بالمقابل ايغور ديمشاكوف ذا السمعة السيئة في قريته ، لكنه أعماقه الانسان الشريف أعماقه هذا الانسان هو الذي يقاوم كوروبين وانصاره على أمل أن تطالهم يد الاصلاح الذي بدأ .

ومنها أيضا « ذاكرة الارض » لفومنكو ( ١٩٦١ ) التي تروي قصة انتقال سكان مناطق الغمر الى أماكن جديدة : العلاقات العائلية تتمزق ، والكاتب

يحاول الولوج الى العالم الداخلي لكل شخص . ومن خلال الرواية يتبين للقاريء أن الذين عارضوا التهجير سرا أو علنا كانوا أشخاصا أدركتهم شهوة التملك .

ولم تخل هذه الفترة من روايات تستعيد ذكرى الحرب من منظور معاصر . وربما كانت روايتا سيمونوف « الاحياء والاموات » (عام ١٩٥٩ )، « والناس لا يولدون جنودا » (١٩٦٣ ــ ١٩٦٤ ) من أفضل هذه الروايات .

□ □ □

ويمكننا القول باختصار ان الرواية الروسية السوفييتية اكتسبت في هذه الفترة التي امتدت نصف قرن تقريبا طابعها الفريد والمتميز من خلال تمثلها للواقع الجديد الذي وجدت فيه ولاشكالاته ، ومن خلال سعيها لان تشارك بطريقتها الخاصة في انشاء الانسان والمجتمع السوفييتين .

**مصادر البحث :**


ــ تاريخ الادب الروسي السوفييتي في جزاين، موسكو، ١٩٥٨ – ١٩٦٣ .

ــ الادب الروسي السوفييتي ، موسكو ١٩٦٣ .

ــ الموسوعة الادبية الصغرى .

— Pozner Veadimir, Panorama de la littérature rume contemfo-raine, Paris, 1929 .

# دوستويفسكي


○ ليونيد غروسمان
○ ترجمة : نادر ذكري


## السنوات الاولى

### الفصل الاول ـ مستشفى المعوزين ٠

### عائلة الطبيب العسكري

من بين الطلبة الموسكوفيين المدعوين للعمل في المستشفيات العسكرية ، قبل معركة بورودينو بقليل كان هناك طالب الأكاديمية الطبية الجراحية ميخائيل اندريفتش دوستويفسكي ٠

لقد قدّر له قضاء سنوات عديدة في الجيش قبل أن يسرّح من الخدمة في كانون الأول عا م١٨٢٠ برتبة نقيب ـ طبيب من الدرجة الأولى ٠ وكانت هذه السنوات التي قضاها في الجيش ، سنوات محنة قاسية ٠ ففي مستشفيات المؤخرة المكتظة ، المطبوعة برائحة الدم القاتلة والعفونة حيث كان يجري دون

كلل العديد من عمليات الجراحة والبتر لم ير من الحرب التصعيد البطولي والعمليات الكبيرة للفيالق ، بل ضحاياها البؤساء .

لم يكن قد بلغ في نهاية الحملة سوى الثلاثين من عمره . لكنه كان قد فقد الى الأبد فرح الحياة ولم يعد يضحك أبدا .

وفي آذار ١٨٢١ ، تم تعيين الطبيب العسكري المسرح في مستشفى ماري في موسكو ، هذاالمستشفى المخصص للمعوزين ، حيث ذهب اليه مع زوجته الشابة وولده ميخائيل الذي ما زال في القماط .

بعد ستة أشهر ، في ٣٠ تشرين الاول ، في الشقة الجديدة الخاصة بعائلة دوستويفسكي ، التابعة للمستشفى ولد ابنهما الثاني الذي أعطي اسم فيدور .

لقد اعتبر المكان ، حيث مارس المقيم السابق للمستشفيات العسكرية عمله وحيثجاء الىالعالم ابنهالذائع الصيت،كاحدى الزوايا الأشد تعاسة فيموسكو القديمة وذلك منذ أمد طويل ـ في هذا المكان ، في بداية القرن التاسع عشر ، كانت توجد مقبرة خاصة بمنبوذي المجتمع من شحاذين ومنتحرين ومجرمين وجثث غير مميّزة ، كل ذلك كان يدعى « دار المعوزين » . هنا كان يوجد كذلك ملجأ للاطفال المشردين ونزلاً للمجانين .

وفي عام ١٨٠٦ ، بنى المهندس جيلاردي في جزيرة الآلام والأحزان هذه ، بناية فخمة بطراز امبراطوري مع واجهة وأعمدة دورية ، وأنشأ فيها مؤسسة للاحسان ، مأوى للمساكين والفقراء . وقد دعي الشارع على طول السياج ، شارع المــأوى .

في هذا المكان ، ومنذ نعومة أظفاره ، استطاع رسام المستقبل في هذه المدينة الضخمة ، التعرّف على سكانها الأكثر بؤسا . لقد أيقظت هذه الكائنات المسكينة شفقته ، وشغلت فيما بعد مركز أعماله .

انحدر آل دوستويفسكي من عائلة عريقة نبيلة ، وقد ذكر ممثلوها منذ القرن السادس عشر في مختلف الوثائق المتعلقة بروسيا الجنوبية الغربية . والكثير منهم تبوأوا مناصب هامة ، وذكرتهم الأجيال التالية كقضاة وحكام وضباط في فرق القوزاق ومطارنة . وفي عام ١٥٠٦ ، صدر مرسوم يقطعهم قرية « دوستويفو » الواقعة على منطقة بينسك بين نهري بينا ويتسولدا ، ومنها اشتق اسمهم . وخلال أربعة قرون : تبدلت الحدود كثيرا ، وتبعت سلالة دوستويفسكي التي كانت تعيش فوق أراضي روسيا البيضاء وأوكرانيا مصير روسيا تارة ، ومصير بولونيا تارة أخرى .

واذ كانوا ذوي نزعة متسلطة ، لا يقبلون التدجين بعواطفهم وأطماعهم ، فقد ذُكروا غالبا في محاضر الضبوط القضائية التي نشرتها لجنة الآثار في فيلنا . وهكذا ، في نهاية القرن السادس عشـر ، اتّهمت ماريا ستيفانوفنا دوستويفسكايا بقتل زوجها ستانيسلاس كارلوفيتش بمساعدة قاتل مأجور ، يان تور ، وبمحاولة قتل ابنها بالتبني كريستوف كارلوفيتش ، وبتزوير وصية بهدف الاستيلاء على أملاكهما . وقد حكم على ليدي ماكبث مقاطعة بينسك هذه ، بالاعدام ، الا ّ أن الملك أمر بتأجيل التنفيذ . وفي منتصف القرن السابع عشر ، اتّهم المقاتل فيليب دوستويفسكي من قبل أبناء القيّم على أملاك ريكزا بالسلب وبضرب وجرح فلاحيهم . ولكن تشير وقائع أخبار العائلة في الوقت

تفسه الى أسماء أشخاص لعبوا دورا تاريخيا . مثل فيدور دوستويفسكي الذي كان في القرن السادس عشر نبيلاً في خدمة الأمير الشهير أندريه كوربسكي ، الذي نعرف مقالاته الهجائية العنيفة المرسلة من ليتوانيا وبولونيا الى ايفان الرهيب .

في القرن الثامن عشر عزلت عائلة دوستويفسكي ، لأنها لم تتحول الى الكثلكة ، من صفوف نبلاء الغرب ، وتدنت أحوالها وسقطت في الفقر . ولم يعد جد الأديب أكثر من رئيس كهنة متواضع في بلدة صغيرة ، في برايتسلاف ، التابعة لحكومة كامينيتز ــ بودولسك . وكان أحد أبنائه ، ليواندريفيتش ، كاهن قرية . وتزوجت ثلاثة من بناته كهنة ريفيين ، والثلاثة الأخريات تزوجن موظفين صغارا من أوكرانيا .

أما أصغر أبناء راعي براتيسلاف ، ميخائيل ( والد الأديب ) ، فهو الوحيد الذي كانت له حياة تخرج عن المعتاد . لقد غادر دير كامينيتز ــ بودولسك وكان ما يزال قاصرا ، وهرب من المنزل الأبوي . ونجح ابن الكاهن ، المعدوم الصلات ، في الدخول الى أكاديمية الطب والجراحة في موسكو ، وعمل في المستشفيات العسكرية ، وأصبح طبيب فقراء المدينة .

لكن طبع ميخائيل اندريفتش غير الاجتماعي ، والذي جعلته خيبات الأمل حادا ، كان عديم الانسجام مع مهنة تتطلب الكثير من العناية . لقد كان حسب شهادة أقاربه رجلاً عصبيا جدا ، سريع الغضب متغطرسا . وكان من أولئك الذين يعملون بعناد دون كلل ، يؤدون مهامهم دون فرح ويتطلبون

الكثير من مساعديهم . كان غضبه رهيبا ، وبالاضافة الى ذلك فقد تميّز ببخل شديد ، وعانى من شكل متقدم من أشكال التسمم بالكحول .

ان طبع الأب ، والجوّ الخانق الذي خلفه في البيت ، جعلا طفولة دوستويفسكي ومراهقته متجهمة . فمنذ سنه الرابعة ، شعر الصبي الصغير بالشرّ الجائر لرب العائلة ، ، وقد وصف دوستويفسكي طويلاً الجو الحزين لطفولته في احدى مسارّاته لصديق من بطرسبرغ عن قصة حياته ، « لم يكن يحب الكلام اطلاقا عن أبيه ويطلب عدم سؤاله عنه » .

ويفكر دوستويفسكي بنفسه حين يكتب في هذا المقطع من مخطوطة روايته (المراهق) :

« هناك أولاد يفكرون منذ نعومة أظفارهم ، بعائلتهم ، ويشعرون بالاهانة منذ نعومة أظفارهم ، من موقف آبائهم السيء ومن بيئتهم ، وخاصة يبدأون منذ طفولتهم بفهم الفوضى والصدفة الكامنتين في أساس حياتهم كلها وغياب الأشكال المستقرة والتقاليد العائلية » .

ان الصورة التي وصلتنا عن ميخائيل اندريفتش تظهر وجها منتظما ، باردا ، بشفاه دقيقة مزمومة وتظرة قاسية تحت حواجب سوداء كثيفة . والياقة المرتفعة ، المطرزة بالذهب لثوبه المدني ، التي تشد العنق ، تكمّل انطباع التحفظ المتعالي .

وقد تزوج هذا الطبيب ذو المزاج القاتم عام ١٨١٩ ، الفتاة الصبية ذات

الروح النقية و لطبيعة المرحــة ، ماريا فيدوروفنا نيتشاييفا • كانت تنتسب لعائلة متواضعة من الحرفيين والتجار •

في نهاية القرن الثامن عشر غادر جــدّ الأديب ، فيدور تيموفييفتش نيتشايف ، قريته من منطقة كالوغا ، ليستقر في موسكو حيث عمل كحارس مخزن • ثم دخل في الجمعية التجارية الثالثة وافتتح تجارة في شارع بائعي القماش ، واشترى منزلاً وزوّج ابنته الكبرى لأحد ممثلي الاريستوقراطية التجارية في موسكو ، الكسندر كومانين •

أما الابنة الوسطى لفيدور تيموفييفتش ، ماشا نيتشايفا ، فقد عانت منذ طفولتها تأثير بيئة أخرى ، بيئة أمها ، باربارا ميخائيلوفنا كوتلنيتسكايا•وكانت جدة دوستويفسكي هذه تنحدر من عائلة مثقفين شعبيين•كان والدها مصححًا في مطبعة دينية في موسكو وكان يعتبر رجلاً ذكيا ومثقفا • وقد حددت هذه الخطوط ، الجو العائلي وتربية الأولاد وأثرت على تطور أصغر بناتها • كانت زوجة الطبيب تحب الشعر ، وخاصة جوكوفسكي وبوشكين ، وتطالع الروايات بنهم ، موسيقية بارعة ، كانت تؤدي بعض الأغــاني والقصائد الرومانسية وتصاحب غناءها بالعزف عــلى الغيتار بنفسها • كانت تعرف كيف تعبر في رسائلها عن شعورها العميق كزوجة وأم محبة ، بلغة حيّة مليئة بشعر غنائي مرح • وقد أشرفت بنفسها على تعليم أطفالها • ولطالما تحدث عنها الأديب بحب ، ولا بد أن ملامحها المطبوعة بالحزن كانت حاضرة في ذهنه حين شكل بطلاته اللواتي يعانيْن، دون تذمر، قدرهن الظالم الذي نجده في أعماله الأخيرة•

تمثل احدى اللوحات الزيتيه، التي تعود الى تاريخ نشر (اوجين ارنيغين)،

ماريا فيدوروفنا مرتدية ثوبا أبيض مع جدائل حريرية مسدلة على خديها ، انها تسريحة تاتيانا وحليها . وجه المرأة الشابة حلو وحالم ، وجبهتها عالية نبيلة وعلى شفتيها الدقيقتين يرتسم ظل ابتسامة . وجه وضاء وذكي مع بعض الحزن ، حيث تتبدى فيه رقة الأمومة . وقد ورث فيدور عن أمه شكل الجبين والجفون المتطاولة والنظرة المتيقظة ، التي امتلأت عنده بالتأمل العميق الحزين .

في عام ١٨٢٣ ( وكان فيدور في الثانية من عمره ) انتقلت العائلة الى جناح آخر في المستشفى ، حيث قضى الأديب طفولته كلها . وقد خصصت غرفة للأولاد الكبار ، باقامة حاجز يفصل قسما من الغرفة الداخلية ، حيث كان النور يدخل ضعيفا الى هذه الحجرة ذات الجدران الداكنة . وحين وصف ، فيما بعد ، منازل بطرسبرغ شبيهة بالخزائن أو النعوش كان دوستويفسكي ، على ما يحتمل ، يتذكر المسكن المعتم في شارع المأوى .

لكن الحياة كانت قد بدأت تكشف له مآسيها الحقيقية وتولّد في نفسه الشكوك والتأملات الأولى . وفي حديقة المستشفى كان يحب الحديث مع المرضى بقمصانهم الطويلة البنية المقدّمة من قبل ادارة المستشفى ، مراقبا هؤلاء الناس ذوي الوجوه الصفر الحزينة ، يتآكلهم حزن خفي . وكان والده عند اتمام أضابير المرضى كل مساء ، في صمت واجم ، يخفي ضعفهم هذا بكلمات لاتينيــة .

نادرا ما كان آل دوستويفسكي يتلقون زيارة ما . ومن بين الأقارب الحميمين ، كانوا يكنون احتراما كبيرا لأخت ماريا فيدوروفنا الكبرى ، الكسندرا ، زوجة المستشار التجاري كومانين ، من أعيان المدينة . وقد كتب

دوستويفسكي فيما بعد : « لقد لعبت خالتي المتوفاة دورا كبيرا في حياتنا ، اذ أثرت على تطورنا تأثيرا هاما منذ طفولتنا حتى سن السادسة عشر » .

وقد وصلت هذه القريبة الوافدة أبناء أختها بنظرات وأذواق البرجوازية الموسكوفية بمختلف أوساطها ، من الصناعيين الصغار حتى مساهمي المؤسسات الكبرى المرتبطين بالشركة الروسية ـ الاميركية . وقد أقنعت ممثلة الوسط التجاري هذه ، أولاد دوستويفسكي مع الأفكار التقليدية لوسطها حول قدرة المال الهائلة في القضايا الانسانية والعلاقات على هذه الأرض .

كان الفندق الأنيق الخاص بآل كومانين ، حيث الأواني الفخارية والبرونزية واللوحات والمرايا ، رمزا ساطعا لهذه القوة المادية ، ينتصب في شارع هادىء من الحي الأوسط المشرف على الياوزا . وكانت الكسندرا فيدوروفنا تأتي لزيارة عائلة الطبيب المتواضعة في شارع المأوى ، بعربة تجرها أربعة خيول مع خادم وسائس . وكانت الأحاديث العائلية في الصالون الصغير ترسّخ ، دون ادراك ، في وعي المراهقين قواعد الخشوع المتكونة خلال قرون في العالم البطريركي للتجار الموسكوفيين . الاخلاص للكنيسة والطاعة للقيصر، مراعاة العادات الأرثوذكسية وملء خزائنهم بانتظام ، هذا ماكان يلخص مبادىء هذا الوسط من البورجوازيين المتوسطين والكبار .

كان عالم دوستويفسكي الشاب يحمل بصمة هذه التأثيرات الاجتماعية المختلفة ، حيث اختلطت تقاليد سلالة نبلاء الريف الجنوبي الغربي ، التي تحولت الى الفقر ، مع قواعد حياة التجار الموسكوفيين من التجمع الثالث الذين عرفوا كيف يتقرّبون من كبار سماسرة العاصمة . ولعل أشد هذه

التأثيرات كان تقليد الثقافة الروحية العائدة للجد الأكبر للأديب ، ميخائيل كوتلنيتسكي ، الذي كان يصحّح في المطبعة الدينية ، النسخ الأولية لكتب الفلسفة واللاهوت . وهو الذي أدخل في وسط آل نيتشايف التجاري حب اقتناء الكتب والشعر والمنافسة الثقافية واللغة الرمزية .

وفي عائلة دوستويفسكي كان يوجد شاعر أيضا . كتبت ابنة الأديب : « حينما غادر أسلافي الغابات الموحشة والمستنقعات المعشوشبة في ليتوانيا ، غشيت أبصارهم بالنور والأزهار وشعر اوكرينيا المتأثر بالاغريق ، وأدفأت روحهم شمس المناطق الوسطى وتفتحت في أشعارهم » . ونحن نعرف بالفعل ( أغنية الكفّارة ) التي كتبها أحد الدوستويفسكيين ، والمطبوعة في كتيّب للأناشيد الدينية في نهاية القرن الثامن عشر في فولهينيا والتي تعود ، اذا ما صدقنا أخا الكاتب أندريه ميخائيلوفتش ، لجدّهم كبير أساقفة براتيسلاف ، أندريه دوستويفسكي . وقد اجتذب الشعر باكرا جدا أبناء الطبيب الكبار ، فقد دمجتهم الحياة منذ نعومة أظفارهم مع عالم الفنون .

تعرّف دوستويفسكي باكرا جدا على الفولكلور . ففي العائلة الكبيرة متعددة الأولاد تتابعت المربيات القادمات من القرى المجاورة . ولقد وصلت أسماء هاته الفلاحات الفنّات : داريا ، كاترينا ، لوتشيريا ، انهن أوحين له بالشخصيات الأسطورية في العصفور الناري واليوشا بوبوفتش.غالبا مايتذكر الأديب أيضا موسكوفيته الطيبة ، « امرأة متواضعة » ، ذات روح نبيلة رائعة ، تنحدر من البرجوازية الصغيرة وتدعو ذاتها بوقار « مواطنة » . كانت تعرف كيف تأسر لبّ أولاد الطبيب برواياتها الشاعرية حول ( أوسترودوم )

والأبطال الآخرين للشعر الشفهي • كتب دوستويفسكي عام ١٨٧٦ : « كان لأليونا فرولوفنا طبع صاف ، مفرح ، وكانت تروي لنا دائما أقاصيص جميلة جـدا •••! » •

لقد أتمت هاته النسوة ، بشروط الحياة المتدنية والخاضعات للقنانة ، مهمة أساسية دون ضجيج : لقد أيقظن شغف الصبي الصغير للشعر الشعبي وسمحن بنفس الوقت بظهور هذه اللغة الحرة الرائعة ، المحملة بالانفعالات ، الروسية بعمق ، المعبّرة ، والتي كتب بها كتبه فيما بعد •

واذ تربّى في عائلة بطريركية تحترم التقاليد القديمة وتراعي الطقوس الدينية ، فقد تعرّف باكرا جـدا على الأعمال الضخمة في فن العمارة وفن الرسم الروسيين •

حكى الأديب في نهاية حياته : « كل زيارة للكرملين ولكنائس موسكو كانت حدثا هاما بالنسبة الي » •

أثناء عودته من سيبيريا ، عام ١٨٥٩ ، انحرف عن طريق « تفير » لرؤية الكنوز الفنية لسيرغييف بوساد ، التي أحبها منذ طفولته : القاعات البيزنطية ومجموعات الأشياء النفيسة ، « ثياب ايفـان الرهيب » ، النقود والكتب القديمة ، وكل أنواع التحف ، وددت لو أبقى فيها طيلة حياتي » •

وقد شاهد دوستويفسكي الشاب هناك احدى تحف فن الرسم الروسي للعصور الوسطى : الثالوث الأقدس ، لأندريه روبليف ، هذا التجسيد العبقري للحلم الشعبي القديم عن الانسان الكامل • وفي أحد مقالاته عام ١٨٤٧ ، ذكر

كاتدرائية الملاك في موسكو و « مجموعات القصر المضحكة » ، وقبر بوريس غودونوف،وكل الأثريات الدينية التي انطبعت فيذاكرة دوستويفسكي المراهق .

كانت العاصمة القديمة تقدم أحيانا للشبان دوستويفسكي مشهد أفراحها الشعبية ، وكان فخر العائلة هــو فاسيلي ميخائيلوفتش كوتلنتسكي الخال الأكبر للشبان دوستويفسكي ، أستاذ علم الصيدلة في جامعة موسكو وعميد كلية الطب . ومع ذلك فقد كان من أسوأ العلماء حيث يصف الجرّاح الشهير نيكولاي بيروغوف الذي تتلمذ على يده ، بكثير من المرح ، الأخطاء التي كان يرتكبها خلال محاضراته عن الأدوية والجرعات والتي كانت تثير ضحك مستمعيه الشبان .

لكنه كان انسانا طيبا وكان يعتبر « المدافع عن الطلبة » ، ولما لم يرزق بأولاد ، فقد تعلّق كثيرا بأبناء أخته ، حيث كانوا يحضرونهم اليه بأعيــاد الفصح ، الى بيته الصغير الواقع بالقرب من سوق سمولنسك بحيث كان بالامكان ، أيام الأعياد ، من النوافذ ، رؤية منشآت المعرض الخشبية بستائرها الحمراء واعلاناتها المخططة ، وكان الخال كوتلنتسكي يحضر هنا ، مدعويه الصغار من شارع المأوى ، ليريهم ألعــاب الحواة والخفة ، الكلاب والقردة الذكية ، والوجوه الشمعية للملوك والقادة العظام . والذي سوف يصف فيما بعد المشهد الذي مثّله سجناء الأشغال الشاقة ، شعر لأول مرة بسحر المسرح الشعبي واستطاع أن يستشف في كل هذه الفرقة من « المهرجين والبهلوانات والهراقلة والمشعبذين » قريحة مهرجي روسيا القديمة .

وسرعان ما فتح المسرح الكلاسيكي ، أمام دوستويفسكي ، عالم المتع

الجمالية الراقية ، اذ كتب الروائي بعد نصف قرن : « حينما كان لي من العمر عشر سنوات رأيت في موسكو مسرحية ( اللصوص ) لشيلر من تقديم موتشالوف[1] ، وأؤكد لكم أن الانطباع الهائل الذي عانيت منه في حينه مارس تأثيرا مخصبا على عالمي الروحي » •

كانت الانطباعات الأدبية الأولى لدوستويفسكي متنوعة جدا • وكانت أعمال مختلفة جدا تملأ مكتبة صالون الطبيب ، وهي الأثاث التزييني الرئيسي في مسكنهم المتواضع •

لقد وسم كتاب مقتطفات العهد القديم والعهد الجديد دوستويفسكي ، حيث علمته أمه القراءة فيه ، فقد أعطى الروائي طيلة حياته أهمية أدبية كبرى لنصوص الكتاب المقدس • وكان يرى فيه ملحمة شعبية ذات طابع درامي مليء بالشعر الغنائي •

وقد استهواه بشكل خاص ( كتاب جوب ) •

كتب دوستويفسكي عام ١٨٧٥ الى زوجته : « كلما قرأت كتاب جوب ، أغوص في حماس مرضي ، وعندما أتوقف عن القراءة أسير في الغرفة مدة ساعة وأنا أكاد أبكي ••• هذا الكتاب ، يا آنيا ، غريب ، انه أحد أول الكتب التي صعقتني طيلة عمري ، وكنت حينها طفلا تقريبا ! » •

لقد أدخلت آن رادكليف ، كاتبة انكليزية من القرن الثامن عشر ، شبه

---

١ ــ بافل موتشالوف ( ١٨٠٠ ــ ١٨٤٨ ) كاتب تراجيدي روسي كبير، ممثل الرومانسية الثورية

منسية اليوم ، دوستويفسكي الى عالم الرواية . اذ أنها دشنت في الأدب الأوروبي رواية من نوع جديد ، كانوا يدعونها « قوطية » بسبب انجذاب كتابها لتقاليد الفروسية في العصور الوسطى ، المتجسدة في فن العمارة القوطي . وكانوا يسمونها أيضا الرواية السوداء بسبب مواضيعها الكئيبة وجو المقابر فيها . وكانوا يعرفونها أيضا « برواية الكوابيس والذعر » ، اذ أنها كانت مبنية على أحلام تنبؤية ، ومشاعر مسبقة ، وتحذيرات تشاؤمية . لكن هذه الخرافات كانت تغذيها حقائق واقعية ، وتتحد الأحداث العجيبة فيها في خلق الوصف الواقعي، وقد نبغ فيها مصورو العادات والتقاليد (فيللاينغ وسموليت).

كانت ( آن رادكليف ) تمتلك لحد الكمال تقنية الرواية المفزعة والآسرة هذه .

كان دوستويفسكي الصغير ( قبل أن يتعلم القراءة ) ، يستمع في ليالي الشتاء الطويلة « مسمرا بالحماس والذعر » لوالديه يقرآن الملاحم بعدة مجلدات للروائية الانكليزية ، ثم يهذي بعدها في نومه كأنه مصاب بالحمى .

ان نماذج هذا النوع السردي كانت تستهوي بلا شك ابنة التاجر الموسكوفي ماريا نيتشايفا منذ يفاعتها . وكمثيلاتها ، أوانس ريف السنوات العشر أو العشرين :

لقد أحبت الروايات منذ الصغر
اذ كانت تمثل بالنسبة لها كل شيء ...[٢] .

---

٢ ـ بوشكين ، « اوجين اونيغين » .

لم تكن تتصور أنها بافتتانها بهذا الادب المليء بالمغامرات والعواطف ، كانت تحضّر النشاط المستقبلي لولدها الصاخب الجموح الذي كان يلقّب في العائلة « الوهج الخفيف ، سريع الحركة » .

هل كان بامكانها أن تتنبأ بحرائق الفكر والعواطف التي سيشعلها فيما بعد هذا الصبي الصغير من شارع المأوى ، في الثقافة العالمية ؟

ـ الأملاك الريفيــة ـ

لم تكن السماوات الفسيحة معروفة لـديه في طفولته ، اذ كان أفقـه محدودا بسياج المستشفى وقد انقطع حتى مراهقته عن الطبيعة الروسية ، أما الصور الأولى التي انفتحت أمام رسام المدينة الكبيرة المستقبلي فكانت ممرات أشجار الزيزفون بمحاذاة أبنية المستوصف ، وغابة فاري ( شارع في موسكو ) باكواخه و ( مسرحه ) .

وفي عـام ١٨٢٧ ، تلقّى موظف الخدمات الصحية الصغـير ميخائيل دوستويفسكي درجة معاون مدير مدرسة ، المصحوبة بلقب نبالة وراثي مع حق امتلاك أراضي مأهولة . وفي عام ١٨٢٨ ، تم تسجيله وعائلته في سجل النبلاء لحكومة موسكو . وبعد فترة وجيزة ظهـر في عائلة دوستويفسكي وسطاء يهتمون بعمليات بيع وشراء الممتلكات .

وفي عام ١٨٣١ حصل طبيب مستشفى ماري من حكومة تولا على قرية دارافويه الصغيرة ، وبعد ذلك بسنة حصل على قرية تشيريموشنا المجاورة ، مما كان يشكل مساحة ( ٥٠٠ ) ديسياتين ، المأهولة بحوالي مئة « نفس » .

لقـد كلفت مشتريها ١٢٠٠٠ روبل فضـة وربطته بالطبقـة المسيطرة في الامبراطورية الروسية .

لكن دارافويه لم تكن أكثر حيوية من شارع المأوى . فمسكن الأسياد صغير ، مصنوع من الطين ومغطى بالقش ، ويشبه الأكواخ الأوكرينية ، ووراء الحديقة تمتد « أرض حزينة موحشة ، محفورة بالأخاديد » ( حسب وصف أخ الأديب ) .

وقد رسم الذين درسوا في أيامنا مسكن آل دوستويفسكي ، اللوحة الحزينة لحالته السابقة : أرض جدباء ، لا أنهار ولا غابات ، ذات طبيعة رتيبة ، مع وديان وأحراش وعزب صغيرة مغطاة بالقش كانوا يستعملونها في سنوات القحط لتغذية الحيوانات ، بؤس أسود ، شعب أميّ مع نسبة وفيات عالية ، أودت به السخرة الى الخراب المطلق ، وهذا مـا تشهد به بطلاقة ، رسائل والديّ فيدور ميخائيلوفيتش ، وملاحظات الزّوار الذين جاؤوا فيما بعد الى هـذه الأمـلاك الصغيرة المهجورة حيث قضى دوستويفسكي عطلاته المدرسيـة .

« البؤس والبغاء وسرقة الخيول بوقاحة ــ كان فلاحو المنطقة مشهورين بسرقة الخيول ــ هذا السواد هو الذي صدمه في تلك السنوات حين كانت نفسه تتفتح لملاقاة الحياة ، ومذ تلك الفترة ارتعدت روحه من كل ذلك » . وبعد نصف قرن يذكر في آخر رواية له أملاك أهله التي يضعها بين يدي فيدور كارامازوف الماجن الشرس . لكن صور الطبيعة الروسية ، حتى في هذا المكان الموحش ، قد انطبعت للأبد في ذاكرة دوستويفسكي . « هذا المكان التافه

قد ترك في نفسي أعمق وأقوى انطباع في حياتي . » في صيف عام ١٨٧٧ . يتوقف فيدور دوستويفسكي في موسكو ليقضي يومين في دارافويه ، ويذهب الى تشيريموشنا ليتحدث مع الفلاحين .

كان الزوجان دوستويفسكي ينظران بطريقة مختلفة لممتلكاتهم الجديدة . اذ لم تكن تلجأ ماريا فيدوروفنا للقسوة أبدا ، ويذكر فلاحو المنطقة أنها كانت تتدخل لصالحهم لدى السيد الرهيب .

أما رب العائلة فكان يبالغ بشكل واضح في استغلال سلطته المباشرة على ( الفلاحين الأقنان ) . وكان يأمر زوجته ، حتى في رسائله اليها ، بجلد هؤلاء الناس بالسياط ، حيث كان هو نفسه يطبق هذا الاجراء دون أي رادع . حسب ما يذكره سكان منطقته ، فلا عجب أن يبغضه الفلاحون وأن يحفظوا له حقدا سوف يتبدى فيما بعد .

بعد حصولهم على هذه الملكية بوقت قصير أصابهم بلاء عظيم . اذ قضت النار المنتشرة بريح عاتية ، على القريتين الصغيرتين في بداية ربيع ١٨٣٢ . وحين وصل آل دوستويفسكي الى أملاكهم ، لم يجدوا سوى صحراء مزروعة بأخشاب متفحمة . ولم ينج من الحريق سوى منزل الأسياد . وكانت مساكن الفلاحين والملحقات المخصصة لاستعمال الخدم وحتى أشجار الزيزفون المعمّرة المحروقة والمسودة تشكل مشهدا عديم الحياة ، حزينا ، تبدو كأنها تعكس في خطوط هياكلها ، الحياة دون أمل لقرى الأقنان حيث أسدل الموت سلطانه .

تذكر دوستويفسكي ذلك ، بعد نصف قرن ، دون شك ، وعبّر عن

انطباعات طفولته الحزينة في أسئلة ديمتري كارازوف المتلئة شجنا : « لماذا تقف الأمهات الثكلى ها هنا ؟... لم سوّدهن هذا البؤس الأسود بهـذا الشكل ، لماذا لا يضعن أطفالهن ؟... » وكانت أشباح حزينة تتجاوب مع هذا المنظر الموجع ، ففي القرية تعيش بلهاء تدعى أغرافينا كانت تتيه في الحقول وتتمتم بكلمات غير مترابطة حول ولدها الميت . كان أبو الولد مجهولا . وقد « عانت البائسة من العنف » حسبما يروي أندريه دوستويفسكي . وفيما بعد ، في « الاخوة كارامازوف » وفي المقطـع الكرس « لاليزاييت ــ المقرفة » و « فيدور بافلوفيتش » تعرّف على القصة الحزينة لبريئة داروفويه .

في آب ١٨٣١ وفي أطراف غابة بريكوفو المقفرة ، أو « أيكة فيديا » كان لقاء دوستويفسكي البالغ من العمر عشر سنوات ، مع الفلاح ماريه ، حيث داعب الفلاح الطفل المذعور بالأوهام . ويبقى المقطع الذي يصف كيف تخلى الفلاح الأشيب عن محراثه ليرسم اشارة الصليب على جبين الصبي الصغير الباكي بأصابعه الملوثة بالتراب من أجمل صفحات سيرته الذاتية . وكما يرويه لنا دوستويفسكي بنفسه . فقد أظهر له الفلاح ماريه لأول مرة « بأية مشاعر انسانية عميقة ومتنورة » يمكن أن يمتلىء قلب فلاح روسي .

سيتذكر دوستويفسكي هذا اللقاء في معسكر الأشغال الشاقة وسيصفه بعد نصف قرن في فصل مشهور في « جريدة أديب » ، انه أحد الينابيع الحية لهذا الحب المتقد من الأديب لشعبه والذي بقي حتى النهاية أحـد الخطوط المميزة لأعماله .

ـ في مدارس موسكو الداخلية ـ

لقد استجلبوا للمراهقين مربين مرتبطين بمعهد كاترين الواقع في مكان قريب • كانا شماسا يشوّق الأولاد برواياته للطوفان أو لمغامرات يوسف ، وأستاذا للفرنسية ، سوشار ، أدخل دوستويفسكي في أدب بلاده •

كان والدهما يعلمهما اللاتينية التي تعلمها في دير بودولسك وفي أكاديمية الطب • وكان يوقف تلاوة التصريف أو التنوين ، بالحزم الخاص به ، عند أقل هفوة ، بكلمات مثل « كسالى ! » « سيئين » ويلقي بكتاب اتيشيف القديم ، ويقطع الدرس بغضب • ليس عجيبا ألاّ يكون الأديب الكبير قد أظهر اهتماما باللاتينية أو بالأديب اللاتيني ، وألاّ يذكر من شعراء روما الكلاسيكيين سوى جوفينال مرة واحدة وبشكل ثانوي •

لم يتعرف دوستويفسكي على الثقافة القديمة الاّ عبر شعراء العصور المتأخرة مثل راسين ، شيللر ، غوته وبوشكين • لكن بالمقابل ، اجتذبه باكرا هذا النوع المرن ، الواسع ، المتنوع والعميق الذي ولّدته القرون الوسطى وعصر النهضة الذي شغل مركز الآداب الأوروبية للأزمنة الحديثة ، الرواية ، التي تعكس المصالح الجديدة للبورجوازية المحرومة من الحقوق بين القرن الثالث عشر والسادس عشر • فقد طرحت روح المبادهة للحالة الثالثة ، ولأول مرة في هذا الشكل الأدبي ، المسائل الفردية والصراع من أجل السيطرة الاجتماعية ورفض السلطات الدينية ، التحليل التشاؤمي وسخرية المفكرين المتحررين ، وكل ما يعطي لتاريخ العادات طابع معركة الافكار أو المآسي الفلسفية •

في عام ١٨٣٣ ، انتهى التعليم المنزلي لأولاد دوستويفسكي الكبار • ودخل ميخائيل وفيدور لدى الفرنسي سوشار كنصف داخليين ( وقد اتخذ سوشار اسما روسيا دراشوسوف ) •

وقد انعكست بعض ملامح هذه المؤسسة التعليمية في فصل ناجح جدا من « المراهق » ، زيارة الفلاحة الفقيرة لابنها الذي يتربّى في مدرسة داخلية أجنبيـة في العاصمة • فقد خجـل المراهق من أمـه البائسة أمام زملائه الارستوقراطيين وبدأ يستعرض التعـابير الفرنسية ، ويغبط المطبخ الفاخر للمدرسة الداخلية ويمتدح المدير القدير سوشار الذي أكّد لزائرته باستعلاء أن الولد الطبيعي لفلاحة ـ قنّة يقف عنده تقريبا على قدم المساواة مع أولاد الشيوخ والنبلاء • لا علاقة لذلك كله ، بالطبع ، بسيرة الأديب ، لكن هذا الأخير يعيـد بأمانة وصف جـو « المدرسة الداخلية النبيلة » حيث شعر دوستويفسكي لأول مرة بروح احتكار التعليم لصالح نخبة سوف يعاني منها حتى نهاية دراسته في المدرسة العليا العسكرية •

وفي خريف ١٨٣٤ دخل الاخوان مدرسة ليوبولد تشيرماك الداخلية حيث كان يعلّم فيها أشهر العلماء واختصاصيو التربية : الرياضي الروسي الكبير د• بيريفو شنيكوف ، والذي أصبح فيما بعد عميدا لجامعة موسكو وعضو الاكاديميه ، ثم دكتور الآداب دافيدوف ، المعروف باختصاصه بشيلنغ ، ثم اختصاصي الدراسات اللاتينية • آ• كوباريف واضع نظرية حول نظم الشعر الروسي ، وأستاذ الآداب الكلاسيكية « تايدر » الميال بشكل ظاهر لفقه اللغة الالمانية •

كتب أحد زملاء دوستويفسكي فيما بعد : « كان صبيا جادا ، حالما ، أشقر بوجه شاحب ، ولم يكن يهتم باللعب : اذ كان لا ينفصل عن كتبه الا نادرا ، خلال الفرص ، ويقضي ما يتبقى من أوقات التسلية بالحديث مع تلاميذ الصفوف العليا » •

وعلى مثال معهد بوشكين ، كان التعليم موجهًا نحو الآداب • يذكر الأديب غريغوروفيتش في مذكراته أن جميع تلاميذ تشيرماك يتميّزون بمعرفة واسعة للشعر الكلاسيكي والشعر الحديث •

خلال اقامة دوستويفسكي في مدرسة تشيرماك الداخلية ، عانى الأديب الروسي سلسلة من الضربات • اذ منعت المجلة التقدمية « برق موسكو » التي ينشرها بوليفوي من الصدور ، وكذلك « المنظار » للناقد الشاب بيلينسكي ، أما تشادايف فقد أعلن مجنونا ، ونفي الناقد نادجدين الى اوست ـ سيسولسك وقتل بوشكين في مبارزة بالسلاح ، أما ليرمنتوف فقد نفي الى القوقاز ، فرحل غوغول منقبض القلب الى الخارج •

لكن الأدب كان يتفتح أكثر تألقا بالرغم من ضربات الرجعية • ففي هذه الحقبة ظهرت : ابنة الكابتين ، تاراس بولبا ، المفتش ، الأحلام الأدبية ، موت شاعر ، بورودينو ، وقصائد كولتسوف وتيوتشيف • وبدأ التلميذ دوستويفسكي يتحسس مكانه في تيار الزمن الجارف هذا • بدأ ذلك « ربما منذ سن السادسة عشرة » ، بهذه الكلمات أرّخ في السنوات السبعين الهاماته الأولى ، أو بشكل أدق « لم أكن قد بلغت الخامسة عشرة بعد » • « كان في

روحي نوع من اللهيب الذي كنت أومن به ، وكل ما يخرج عنه لم يكن ليقلقني أبدا ... »

كانت العائلة مشتركة في مجلة « مكتبة المطالعة »، التي يديرها مستشرق: البروفسور اوه سنكوفسكي ، كاتب قصص مشوّقة . كان ينشر أعمال بوشكين ، غوغول ، ليرمنتوف ، جوكوفسكي ، كريلوف ، اودويفسكي[3] ، باراتينسكي[4] ، فيازمسكي[5] وكان يحشر بها أيضا الروايات الاولى لبلزاك وفيكتور هيجو وجورج صاند أو يقدم عنها تقريرا وافيا . وقد تعرّف دوستويفسكي الشاب على « الأب غوريو » و « هان ديزلاند » و « انديانا » . كان كل ذلك يعلن نهاية الرومانسية وولادة نمط أدبي جديد ، الواقعية .

وقد عرّف أحد رفاق الاخوة دوستويفسكي ، التلميذ فافيتشا اومنوف ، صديقيه على « الحصان الأحدب الصغير » لارشوف و « نزل المجانين » لفويكوف . كان أول عمل أدبي ساخر يقرؤه دوستويفسكي ، حتى أنه حفظه عن ظهر قلب . وفيما بعد صار يتذوّق كثيرا هذا النمط ، حيث لجأ اليه عديدا من المرات . ويظهر في هذا العمل بشكل خاص تقليد ووراثة كرافوين ، وذكر فيه أيضا جوكوفسكي ، باتيوشكوف ، كوزلوف وبوليفوي . ويبلغ فويكوف في بعض المقاطع ، أسلوبا موجزا للحكم ، وينجح في تقديم كاريكاتيرات لاذعة . لنلاحظ وصفه لشخصية كاتب من السنوات العشرين :

---

٣ ـ فلاديمير اودويفسكي ( ١٨٠٤ ـ ١٨٦٩ ) كاتب ومؤلف موسيقي روسي .

٤ ـ يفجيني باراتينسكي ( ١٧٨٠ ـ ١٨٤٤ ) شاعر روسي .

٥ ـ بيتر فيازمسكي ( ١٧٩٢ ـ ١٨٧٨ ) شاعر وناقد ادبي روسي ، صديق بوشكين .

« لا يكتب شيئا ، لا ينشر شيئا » ،
لكنه يقبض ثلاثة رواتب بالاضافة الى مصاريف الطاولة • »

كذلك أحب دوستويفسكي كثيرا القصص الغنائية ، الرحلات العاطفية وقصة كارامزين الملونة وروايات والترسكوت التي تصف العواصف السياسية وفترات الاضطرابات التي عمّقت « حساسية وخيال » الاديب ، وأخيرا القصائد القصصية الانكلو ــ المانية لجوكوفسكي العزيزة جدا على قلب الشاب الحالم • والجدير بالملاحظة بشكل خاص اهتمامه بيوشكين • ففي هذه الفترة ظهرت في مجلة « مكتبة المطالعة » و « المعاصر » مقدمة « فارس ايراين » و « بنت البستوني » و « الفارس البخيل » •

لكن دوستويفسكي ارتبط باكرا بلا شك بأبطال من النمط المعاكس ، الرجال ذوي القلوب الطاهرة والمثالية العالية التي تجعلهم قادرين على تحقيق المآثرات ــ لنلاحظ في رؤوس الاقلام التحضيرية ، لرواية حول الخاطىء الكبير ، ذكر الرجل المنحرف الذي يتطهر معنويا ، في أواخر أيامه ، ويصبح « غاز » • وأمام عيني دوستويفسكي صورة الطبيب الشهير ، الانساني جدا ، الموسكوفي « فيدور بيتروفيتش غاز » والذي يذكره كذلك في مسودات « الجريمة والعقاب » ويكرس له صفحة مستلهمة في « الأبله » •

لا بد أن الاديب كان يعرف بلا شك منذ مراهقته اسم « صديق الفقراء هذا » • حوالي منتصف السنوات العشرين عيّن الدكتور « غاز » ، شتات فيزيكوس ، أي رئيس أطباء مستشفيات موسكو • وكان اسمه معروفا حتما من قبل عائلة طبيب شارع المأوى •

في عام ١٨٢٨ ، عيّن الدكتور غاز في منصب جديد : رئيس أطباء سجون موسكو ، اذ أدهلته ظروف الحياة القظيعة للمساجين المرضى ، « مدارس الفساد والجريمة هذه » ، قاد طبيب لسجون الجديد نضالا بلا هوادة ضد هذه المصيبة الاجتماعية • وقد حصل على سلسلة من الاصلاحات في نظام السجون نفسه : الغاء « السياط الحديدية » الفظيعة ، وكان يحضر بنفسه دائما عملية ترحيل المحكومين بالأشغال الشاقة ، ويأمر بتسوية قيودهم بحضوره • كان يحتفظ بعدد كبير منهم في موسكو لعلاجهم ويرافق الآخرين قسما كبيرا من الدرب على طريق فلاديمير مقدّما لهم الثياب والنقود • وعندما توفي عـام ١٨٥٣ لم يكن يملك شيئا ، ودُفن على حساب الشرطة • لكن اسمه دخل الى الأبد في ذاكرة « المحكومين بالاشغال الشاقة والمساجين » ، حيث كان يتردد في الأصقاع البعيدة من سيبيريا بمزيد من التكريم •

هذه هي بلا شـك الصورة الاولى « للانسان الطيب » التي عرفهـا دوستويفسكي • وفي رواية « الأبله » ، حيث تشغل هذه الموضوعة مكانا مركزيا ، يظهر الدكتور غاز للحظة ، يرافق مجموعة من المحكومين بالاشغال الشاقة مغادرين السجن المؤقت على تلال فوروبيوف • الى جانب دون كيشوت ومستر « بيكويك » وجان فالجان يرتسم في مخيلة دوستويفسكي هذا الرجل المحب للناس ، المتواضع ذي الشعار « أسرعوا في عمل الخير ! » •

ـــ مصير ماريا فيدوروفنا ـــ

كانت المأساة الشخصية لماريـا فيدوروفنا الرقيقة الخاضعـة لشكوك واتهامـات زوجها الطاغية المستمرة ، تتعمق عـاما بعد عام • وكانت ماريا

فيدوروفنا ، المتفانية بشكل استثنائي لعائلتها ، تعبد ميخائيل اندريفيتش وكانت على استعداد لتغفر له كل شيء ، كان عليها أن تعاني من اتهاماته بعدم الاخلاص وأن تبرهن له سوء شكوكه . وقد حوت رسائلها لزوجها صفحات مؤثرة تكشف عن قدرها المأساوي بكل عنفه .

كتبت ماريا فيدوروفنا في ٣١ أيار ١٨٣٥ لزوجها :

« أقسم لك ، يا صديقي ، بذات الله ، بالسماء والارض ، بأولادي وكل سعادتي وحياتي بأني لم أكن ولن أكون مجرمة تجاه قسم قلبي الذي أعطيته لك أنت ، يا حبيبي ، ووحيدي ، أمام المذبح المقدس يوم زواجنا . وأقسم لك كذلك بأن حبلي الحالي ، السابع ، هو من طرفي ، سابع رباط لا انفصام له ، لحبنا ، هذا الحب الذي كان من ناحيتي طاهرا مقدسا نقيا عاصفا ، لم يتبدل منذ زواجنا » .

وقسم الاخلاص هذا قد أعطي « في السنة السادسة عشر لاتحادنا » .

« الوداع يا صديقي ــ بهذه الكلمات تختتم رسالتها هذه المرأة البريئة التي أهينت بقساوة ــ لم يعد بامكاني الكتابة ولا جمع شتات أفكاري ، سامحني يا صديقي اذ لم أخْفِ عنك آلام نفسي ، لا تكن حزينا يا صديقي ، واحفظ نفسك لحبي ، وفيما يتعلق بي ، أترك لك قرار ذاتي ، فاني أضحّي من أجلك ليس براحتي فحسب ، بل بحياتي » .

وفي رسالتها التالية ، المؤرخة في الثامن والعاشر من حزيران ١٨٣٥ ، تشرح لزوجها حالتها المعنوية حين تلقت اتهاماته بعدم الاخلاص .

« .... وانهار العالم من حولي ، لم أعد أدري أين أضع نفسي ، لم أعد أجد العزاء في أي مكان . كنت كالمجنونة مدة ثلاثة أيام . آه ، يا صديقي ، لا يمكنك أن تعلم كم هذا فظيع ... »

وفي تأكيدات للرسالة المتّقدة يستشف يأس حياة ضائعة :

« ... أنت لا ترى حبي ولا تفهم عواطفي ، وتنظر اليّ بشكّ بشع ، في الوقت الذي أحيا بفضل حبي ، وتمرّ السنون ، وينتشر القلق والتجاعيد في وجهي ، ويتحول طبعي المرح الى شجن حزين ، هذا هو قدري ، هذا هو جزاء حبي الطاهر المتّقد ، ولولا أن ضميري الصافي ورجائي في العناية الالهية لم يسانداني ، لكانت نهاية مصيري محزنة جدا . اعذرني لكتابتي تلك الحقيقة العارية لعواطفي . أنا لا ألعنك ، ولا أكرهك ، انني أحبك وأعبدك وأقاسمك ، أنت صديقي الوحيد ، كل ما يجثم على صدري » .

وما زالت هذه الرسائل الحميمة ، بعد مئة وخمس وعشرين سنة تمسّ شغاف قلوبنا بصدقها العميق وقوة تعبيرها الفائقة . اننا نفهم ، عندما نقرأ هذه الاوراق المصفرّة ، لِمَ أضحى أحد أبناء ماريا فيدوروفنا أديبا مشهورا . لكن ، بلا أدنى شك ، ليست المواهب الادبية ، التي لا يمكن نكرانها لأمه ، هي التي ولّدت عنده هذه الدعوة ، فحسب ، بل كل أحزان قدره أيضا . ففي شخصه كانت الحياة نفسها تطرح لأول مرة على الواعظ الكبير للمستقبل ، القضية الواسعة للألم غير المستحق ، والعذاب الطويل لنفس طاهرة مليئة بانكار الذات . فالاخلاق أصبحت بالنسبة لدوستويفسكي أساس الابداع ، وصورة أمه أصبحت عنده التجسيد الأسمى للجمال المعنوي وللخير .

ان الرسائل المتبادلة بين الاخوين دوستويفسكي الكبار توضّح كذلك المشاهد الغريبة التي كانت تدور بين والديهما • وكما يرويها أندريه ، ذات مساء ، في ضوء الصالون الخافت أعلمت ( ماما ) أب العائلة « أنها حامل من جديد » • فامتقع لونه ، وأظهر لزوجته « امتعاضا » جعل ماريا فيدوروفنا « تنفجر في بكاء هيستيري » ، لم يتمكن ابنها بعد ذلك أن ينسى أبدا هذا الحـــوار الزوجي •

ان غيرة ميخائيل اندرييفتش تفسّر بلا شك مشهدا آخر يذكره أندريه ، لكنه يظهر بمظهر آخر • كان هناك بين الحدم وصيفة تدعى فيرا ، « فتاة صبية جميلة جدا » ابتدأ الاخ الاصغر لماريا فيدوروفنا ، ميخائيل فيدوروفيتش نيتشايف ، مغني وعازف غيتار ، بمغازلتها • فانفجر نزاع بهذا الخصوص و « ضرب أبي ، الخارج عن طوره ، خالي على وجهه ، على ما يبدو لي » • لم يعد نيتشايف الشاب أبدا الى منزل عائلة دوستويفسكي •

في جو عائلي كهذا ، كانت صحة ماريا فيدوروفنا المنحرفة ، تتآكل على نار خفيفة • وكان ضعفها الرئوي ، الذي يتطلب قبل كل شيء هدوءا معنويا ، يتحول الى « سل رئوي » •

في الخامسة والثلاثين من العمر ، كانت هذه المرأة النحيلة أمّا لثمانية أولاد ( منهم فتاة ، ليوبوف ، ولدت عام ١٨٢٩ ولم تعش سوى بضعة أيام ) • وبعد ولادة آخر طفل لها ( في تموز ١٨٣٥ ) بدأ المرض يستفحل سريعا • عام ١٨٣٦ ، قصّوا شعر المريضة ، يتذكر دوستويفسكي بعض لحظات هذا النزاع الطويل في روايته التي لم يتمها « نيتوشكا نيزفانوفا » ( ١٨٤٩ ) ، حين

يصف موت بطلته المصابة بالسل الرئوي ، الكسندرا ميخائيلوفنا الرقيقة البائسة التي حطمتها غيرة زوجها وحذره . « ـ هل ترين كم تقدم الخريف ، سوف تثلج السماء عما قريب ، وسأموت مع أول ثلجة ، لكنني لست حزينة . الوداع ! »

كان وجهها شاحبا نحيلا ، وفوق خديها لمعت بقعتان مشؤومتان بلون الدم ، وارتجفت شفتاها كأنما حمّى داخلية لصقتهما .... كانت تتكلم بصعوبة . وانعكس في وجهها ألم معنوي صامت ، وامتلأت عيناها بالدموع .

ـ لكن ، كفانا حديثا عن ذلك ، يا صديقتي ، كفى ، اجلبي الاولاد .

جلبت الاولاد ، وكأنما ارتاحت لرؤياهم ، وبعد ساعة طلبت مني أن أعود بهم .

ـ لن تتركيهم بعد موتي ، أليس كذلك ؟ قالت لي بصوت هامس كأنما خشيت أن يسمعها أحد .

ولم أتمكن من أن أقول لها سوى :

ـ كفى ! سوف تقتلينني !

ـ اسمعيني ، حين أموت ، ستحبينهم ، أليس كذلك ؟ أضافت من جديد بصوت جدّي غامض . كما تحبين أولادك ، أليس كذلك ؟

ـ نعم ، نعم . قلت لها وأنا لا أعرف ما أقول وقد خنقني التأثر والعبرات » .

يرسم الكاتب بموهبة كبيرة صورة أمه المائتة . وكذلك نجد في هذا المقطع صدى الحديث الذي كان لها ، عشية اختفائها ، مع أختها كومانينا التي لم ترزق بأولاد والتي حلّت محل الأم بالنسبة للاولاد دوستويفسكي اليتامى.

منذ بداية عام ١٨٣٧ لم تعد ماريا فيدوروفنا تغادر غرفتها أبدا . وبالرغم من استشارات الاطباء اليومية في غرفتها ، لم يظهر أي تحسن على صحتها . وفي نهاية شباط ، أعلن الاطباء لزميلهم أن جهودهم هباء وأن النهاية قريبة . في مساء ٢٦ الى ٢٧ شباط ، ودّعت المريضة أولادها وفقدت الوعي ، في الصباح مـاتت . في الاول مـن آذار دفنت ماريـا فيدوروفنا في مقبرة القديس ألعـازر .

تصادف تقريبا هـذا الحدث العائلي الحزين مـع مأتم وطني : موت بوشكين . وقد جعل هذا الخبر موسكو تضطرب في بداية شباط . لكن الاهل المتجمعين بالقرب من سرير الموت لماريا فيدوروفنا دوستويفسكايا لم يهتموا الا قليلاً بموت أديب بطرسبرغ . ولم يسمع الابنان الكبيران بالخبر الا بعد دفن أمهما ، حين عادا الى مدرستهما الداخلية . وقد صرّح فيدور لميخائيل أنه لولا الفاجعة العائلية لكان حمل مأتم بوشكين . وفي هذه الفترة بدأت ميول الأخوين للأدب تظهر . فالاكبر يحلم بأن يصبح شاعرا ويكتب « ثلاث قصائد كل يوم » حسب ما ذكره أخوه بعد أربعين عاما في « يوميات كاتب » . أما هو ، فقد انذار في نفس الفترة نحو الشر وبالاخص نحـو القصص الخيالية ، كتب لأخيه عام ١٨٣٨ : « لقـد تخلّت عني أحلامي ، والتطرفات الجميلة التيخلقتها فيما مضى قد خلعت عن نفسها وشيها الذهبي».

« فيما مضى » تعني قبل عام ، في عام ١٨٣٧ ، كتب دوستويفسكي « رواية عن الحياة في فينيسيا » ، يجب أن نرى بواعثها في انجذابه لمدرسة « آن رادكليف » التي كانت ايطاليا ، عادة ، مسرح كتبها [٦] .

يؤشر موت الأم لانحلال العائلة الكامل ـ فميخائيل اندريفتش قدّم استقالته ، وأخذ آل كومانين عندهم اثنين من الاولاد ، واصطحب الأب ابنيه الكبيرين الى بطرسبرغ ليدخلهما في مدرسة المهندسين المركزية .

في الطريق الى العاصمة رأى دوستويفسكي بأم عينيه وجه روسيا الرسمي ، وفي منطقة ما من المناطق التابعة لحكومة تفير ، عند مدخل قرية كبيرة ، شهد من نافذة الفندق مشهدا غير مألوف ، فبعد أن استراح من السفر ، أثناء التبديل ، قفز عامل البريد الرسمي في عربة الترويكا وللفور ، دون كلمة وبهدوء ودون ارتعاش ، بدأ يضرب الحوذي على رقبته بكل قوة قبضته الهائلة ـ فلسع الحوذي المذعور بسوطه الجياد بكل قوته ، فانطلقت

---

٦ ـ يذكر دوستويفسكي في « يوميات كاتب » ( ١٨٧٦ ) كمنبع لافتتانه بايطاليا « القصص الفينيسية » لجورج صاند . لكن اهتمامه باعمال الروائية الفرنسية تولد منذ كان في بطرسبرغ ، في السنوات الاربعين ، حينما كان يترجم روايتها « الالديني الاخيرة » . أما حبه الاقدم لايطاليا فكان مرتبطا بروايات آن رادكليف . « كم من المرات حلمت في طفولتي أن أذهب الى ايطاليا » هذا ما كتبه دوستويفسكي للشاعر بولايسكي في ٣١ تموز ١٨٦١ ، « وهذه الرغبة تعود الى روايات آن رادكليف التي كنت اقرؤها منذ سن الثامنة : كل هؤلاء الالفونسو ، وكل تلك الكاترينا واللوسيا قد استقرت في روحي ... ثم جاء شكسبير ، فيرونا ، روميو وجوليت ، كم يتضوع سحرا كل ذلك ! آه ، يا ليتني اذهب الى ايطاليا ! وبدل ايطاليا وجدت نفسي في سيميبالاتينسك وقبل ذلك في منزل الاموات ... » ( رسائل ١ ـ ٢ ـ ٣ ) .

مجبونة من الخوف والألم بكل سرعتها . وقد بقي هـذا المشهد في ذاكرة دوستويفسكي ، طيلة حياته ، مثالاً للوحشية العبثية والألم غير المستحق .

ويرتبط الوصف الهائل لحلم راسكولينكوف بهذه الذكرى ، حيث تلفظ فرس مسكينة معذّبة أنفاسها الاخيرة تحت وقع سياط صاحبها المجنون غضبا . نجد في مسودات « الجريمة والعقاب » الملاحظة التاليـة : « ان أول اهانة شخصية لي هي : الحصان ، البريد . »

وهكذا انتهت سنوات الطفولة والمراهقة لدستويفسكي . لم تكن تخلو من بعض الدقائق السعيدة : أمه ، أخوه ميشا ، بوشكين ، الريف والحكايات ، الكتب ، معلم الأدب ، الكرملين وموتشالوف ، المشاريع الادبية الاولى ... لكن كان في أساس كل ذلك المأساة العائلية التي تركت له الى الأبد ذكريات مظلمة . ان طفولة أبطال دوستويفسكي هي دائما دون فرح ، ونجد في كل ذلك ، بالطبع ، تجربة الأديب الشخصية . وهو بالتأكيد يتكلم عن نفسه حين يرسم هذا المثالي الذي « لمح في أحلامه روحا شابة فخورة ، حزينة ، وحيدة ، مصفوعة ومهانة منذ طفولتها » .

## الفصـــــل الثـــــاني

## معهـــد الهندســـة

## في قصـــــر ميشيـــــل

« اقتادونا ، أخي وأنا ، الى بطرسبرغ ، الى معهد الهندسة ، فأفسدوا

بهذا مستقبلنا ، برأيي ان ذلك كان خطأ » • هذا ما يذكره دوستويفسكي في أواخر حياته •

لم يكن أديب المستقبل يشعر بأي ميل الى الهندسة العسكرية ، فمن دروس شارع بسمانايا كان الطريق المباشر يقود الى جامعة موسكو حيث كان بامكانه متبعة دراسته بصحبة اوستروفسكي ، بيسيمسكي ، أبولون غريغوريف ، فيت ، بولونسكي ، الذين سيصبحون ، عما قريب زملاء قلم له •

لكن والد دوستويفسكي لم يشأ أن يأخذ بعين الاعتبار الامكانات الأدبية لابنيه • كتب لابنه فيدوران « خربشات » ميخائيل الشعرية تثيره ، لأنها تشكل مضيعة للوقت • كان يهيىء الشابين لمهنة لامعة ، مهنة الهندسة العسكرية ، حيث كانت تعتبر مهنة مربحة في فترة التحصينات الغربية تلك • لم يكن أديب المستقبل يجرؤ بالتفكير بكلية الآداب ذات الآفاق التعليمية المتواضعة • وبدل النصوص الكلاسيكية ، أعطوه بندقية حجارة ، ووضعوا على رأسه قبعة الجنود وأرسلوه ضمن الرتل •

تعرّف دوستويفسكي على مصاعب التدريب • حين يصطف التلاميذ بمواجهة الشمس وتبدأ الحراب بالتمايل ويبدأ القائد الغاضب بالصراخ والزبد يتطاير من فمه : « انتبه • ترادف ، لا شمس تقف بوجهنا • انتبـيـه ! » •

لم يكن هناك مكان للشمس كذلك في قاعات المحاضرات في القصر المهيب بنظامه العسكري الصارم وحياته على ايقاع الطبلة •كان التلاميذ يحلمون بانهاء دراساتهم ليتحرروا من هذا النظام الذي لا يحتمل •

عام ١٨٣٨ ، تبدأ في حياة دوستويفسكي فترة النضال السري الكثيف للحفاظ على موهبة الكتابة عنده . فهو يدخل تعديلات عميقة على برنامج التربية العسكرية : اذ يقابل البرامج التكنيكية بدراسة الأدب العالمي . فالطبوغرافيا وفن التحصينات لا يلهيانه عن هاملت وفاوست ، ونظرية التحصينات لا يمكن أن تخفي عنه المهمة التي وعاها تلبية « عطش الانسانية الروحي » ( حسب قوله في أواخر حياته ) ، لحظات السعادة عنده الآن هي الساعات الليلية التي يقضيها عند كوة نافذة منعزلة تطل على الفونتانكا ، مسجلا تأملاته الاولى حول الموضوعة الواسعة التي تشوّقه : « الانسان سرّ ، يجب ايضاحه . »

انه محاط بعصابة من طلاب الضباط المشاغبين . لكن التقاليد المعنوية لمدرسته عزيزة عليه . وفي السنوات العشرين تشكّلت في مدرسة الهندسة حلقة من معتنقي « القداسة والشرف » . وكان من بين أعضائها شخصيات قصة ن. ليسكوف « المهندسون اللا مبالون » ، د. برياتتشانينوف ، م. تشيخاتشيف و ن. فيرمور .

وقد حفظت جدران قصر ميشيل لمدة طويلة ذكرى هؤلاء الباحثين عن الحقيقة ، وكان باستطاعة دوستويفسكي ، بعد دخوله معهد الهندسة عام ١٨٣٨ ، اكتشاف الآثار الطازجة لروح التضحية في تقاليد هذه المؤسسة المعتمة . فتابع مثال سابقيه المتزهدين ، وانزوى عن جيل المهندسين الجدد المهتمين الذين « اعتبروا الرتب معيارا للنجاح » و « الذين كانوا في سن السادسة عشرة يتحدثون عن المناصب الجيدة » حسبما كتبه عام ١٨٦٤ .

ان احدى الانطباعات الفنية العميقة لسنوات دراسة دوستويفسكي كانت تأمّل عظمة فن العمارة في قصر ميشيل • هذا القصر لبولس الاول « المتروك للنسيان »والذي أوحى لبوشكين الشاب قصيدته الغنائية « حرية » ، اعتبر لجماله وعظمته نموذجا معماريا فريدا • وقد شيّد حسب مشروع المهندس المعماري الروسي الشهير ف• باجيروف ، من قبل المهندس المعماري الفرنسي برينا حيث صار بعدها مسرحا لمؤامرة دبّرها الحرس • ومنذ ذلك الوقت حوّلت غرفة الامبراطور الى مكان للصلاة ـ وكان حاجز الأيقونات والمصابيح يذكر بالأحداث المفجعة لماضٍ قريب : اذ أعطى الكسندر الاول موافقته ، في احدى الليالي المظلمة من آذار ، من أجل ثورة القصر ( أي في الواقع اغتيال أبيه ) وصعد وهو الى سدّة العرش • فظهرت موضوعة قتل الأب عن سابق اصرار وتصميم لاول مرة عند دوستويفسكي : حيث تشكّل هذه الواقعة التاريخية اطار تراجيديا « ايفا كارامازوف » التي كتبها بعد أربعين عاما •

كان دوستويفسكي يتابع البرامج بوعي ، لكنه ميّز فيها موادا كان يحبها بشكل خاص ويدرسها بشغف ومتعة هي الأدب والتاريخ ، الرسم والعمارة •

وكان يدرّس الأدب الروسي ، الناقد ومؤرخ المسرح ومؤلّف الرواية التربوية « التربية الانثوية » البروفسور ف• بلاكسين • وقد أورد بيلنسكي اسمه في عدة مقالات ذات طابع جـدلي عنيف • كان بلاكسين يستشهد في محاضراته بالنماذج القديمة ولم يكن يعترف بغوغول • لكنه أعطى بوشكين وليرمنتوف وكولتسوف أهمية كبيرة وأدخل في منتخباته العديد من القصائد الشعبيـــة •

أما محاضرات الفرنسي « جوزيف كورتان » فكانت ذات مستوى عال . يمتدح أحد زملاء دوستويفسكي في المعهد الهندسي أ. سيتشيروف[7] هذا الاستاذ الممتاز . أما الجمل الحماسية في رسائل دوستويفسكي الشاب حول راسين ، كورناي ، رونسار وماليرب فتعود الى دروس وكتب هذا الأديب الرفيع . وقد تضمّنت محاضراته دراسة الكتّاب المعاصرين ـ بلزاك ، هيجو ، جورج صاند ، أوجين سو ـ الذين أصبحوا من الكتّاب المفضّلين لـدى تلميذه الموهوب .

أما محاضرات تاريخ فن العمارة ، هذه المدرسة الحقيقية لكبار فنّاني الفنون التشكيلية ، فقـد أعطت دوستويفسكي الشغف بفن العمارة وتفهما رفيعا لقوانينه . وتتضمن أعمال ورسائل الاديب تأملات عميقة حول الابنية ، وتركيبها « الفيزيولوجي » وطابعها . كان يجمع الصور التي تمثل أروع أعمال فن العمارة ، وكان يزرع مخطوطاته بمخططات الأبراج القوطية .

وبالرغم من قلة صلاته بالطلاب وحبّه للوحدة ، هذا الميل الذي حافظ عليه طيلة حياته ، فقد نجح دوستويفسكي بتكوين حلقة صغيرة من الاصدقاء ، هم : الكسي بيكيتوف ، شقيق علماء الطبيعة الذين اشتهروا فيما بعد والذين ارتبط بهم دوستويفسكي بعد انهاء دروسه ، والرسام ك. تروتوفسكي صاحب اللوحة الملهمة التي تمثل دوستويفسكي الشاب ، والذي عرف فيما بعد كرسام مختص حيث زيّن أعمال بوشكين وغوغول وشيفشينكو برسوماته . وأخيرا

---

٧ ـ ايفان سيتشيروف ( ١٨٢٩ ـ ١٩٠٥ ) عالم فيزيولوجي روسي لامع .

ديمتري غريغوروفيتش الذي كتب فيما بعد رواية « أنطون البائس » ، والذي سرعان ما تخلى عن المدرسة العسكرية للدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة .

أما الحدث الروحي الحقيقي في حياة دوستويفسكي الشاب ، فقد كان تلك اللقاءات والاحاديث والنقاشات مع ايفـان نيكولايفتش شيدلوفسكي الذي تعرّف عليه طبيب موسكو وأبناؤه لدى وصولهم الى سان بطرسبرغ في الفندق الذي جمعهم .

يفتتح هذا الشاب الاديب ، سلسلة أصدقاء دوستويفسكي الفلاسفة الذين حرّضوا ، بأحاديثهم ، على تنمية مشاريعه الادبية وتطور أفكاره . وأول هذه الكوكبة من أصدقاء دوستويفسكي كان يكبره بخمس سنوات ، حيث أنهى دروسه في الجامعة ويعمل في احـدى الوزارات ويكتب أشعارا ويعتبر خطيبا مفوّها بارعا .

تظهر في رسائل دوستويفسكي ، حول شيدلوفسكي ، منذ ذلك الوقت ، الصورة المميّزة لشاعر السنوات الثلاثين الشاب . وهذا وصفه مكتوبا بروح العصر الرومانتي :

« حين تنظر اليه ، تخاله شهيدا ! كانت عروقه يابسة ، وخدوده غائرة وعيناه جافتان متّقدتان،وقد زاد ضعفه الجسدي من جمال وجهه المعنوي .. »

انه يعالج قدر فرتر الجديد هذا بنفس الأسلوب المميّز :

« كان يتألم ، يتألم بشدة ! يا الهي ، كم كان يحب هذه الفتاة ( ماري ،

على ما يبدو ) • لكنها كانت متزوجة من غيره • لولا هذا الحب لما أضحى كاهن الشعر ، الطاهر ، المترفع ، اللامبالي » •

أما الصورة الحميمة لهذا المفكر الحالم فهي أكثر تعبيرا أيضا :

« انه يجسّد تلك اللوحة الصحيحة للانسان ، التي قدّمها لنا شيكسبير وشيلر ، لكنه جاهز للسقوط في تلك العادة الغامضة للطباع البايرونية » •

وكان يمتدح بشكل خاص مجلة الرومانتية الروسية الناشئة « برق موسكو » لدرجة أنه يدعوها « قدس أقداس مكتبتي » اذ كتب : « انها تفضلت عليّ بروحي كاملة » • كان شيدلوفسكي يعرف شخصيا رئيس تحرير هذه المجلة ، نيكولاي بوليفوي الذي استطاع أن يجذب دوستويفسكي كذلك بقصصه الرومانتية وروايته « آبادونا » •

أما أشعار شيدلوفسكي التي وصلتنا ، فتحمل آثار الرغبة المميّزة لرومانتيي الحقبة الأخيرة في دمج حياتهم الروحية الكثيفة بالقوى الكونية المهدّدة •

« العاصفة تزأر ، والرعد يزمجر ،
السماء تهدّد بالانهيار ،
وفوق أمواجها العالية ،
هنا وهناك تتراقص شعلة ،
سريعة ، تتحطم ،
وشظاياها الألف تشكل وشيا ،

ثم تختفي ، أو تنزلق من جديد وتقفز •
آه ، لو كان بامكاني التنقّل في السماوات ،
عـلى أجنحـة الحرّيـة ،
بعيـدا عن زورق الحيـاة ،
وأجـد لنفسي مكانا بين الغيـوم ،
أستقرّ فيهـا وأحيـانا ،
بيـد حـذرة
أوقظ الرعـود الحسّاسـة ••• »

كانت مقاطع كهذه تجلب الحماس لدوستويفسكي ذي العشرين عاما ، وتثير فيه شخصية كاتبها انطباعا عظيما • « عانيت ، في الشتاء الماضي ، حماسا حقيقيا • وجعلتني روابطي مع شيدلوفسكي أعيش لحظات رائعة » •

فيما بعد تبدّن طبيعة شيدلوفسكي المعقدة بكل أبعادها • وتخلى بعد ذلك بقليل ، عن الكتابات الساخرة واتجه نحو الأعمال العلمية الكبيرة ، وركّز جهوده ، على مثال بطل دوستويفسكي ، في روايته « المؤجِّرة » ، أوردينوف لتاريخ الكنيسة الروسية •

عام ١٩٠١ ، كتبت أخت زوجة شيدلوفسكي الى أ• دوستويفسكايا :

« لكن الأبحاث العلمية فشلت في اشباع كامل نشاطه الروحي • وقد دفعه نوع من الخلل الداخلي ، والاستياء تجاه كل ما يحيط به ، للدخول الى دير فالوي في السنوات الخمسين ، حسب رأيي » •

ولما لم يعثر هنا أيضا على الراحة المعنوية ، فقد حلّ نفسه من نذوره . وسيعيش منذ هذه اللحظة في الريف حتى وفاته ، مرتديا الثياب الكهنوتية لأخ مبتدىء . كان انسانا متشوّقا ، وطبيعة متّقدة .

مات شيدلوفسكي عام ١٨٧٢ . وفي نهاية السبعينات تحدّث دوستويفسكي لأصدقائه عن « التأثير المنعش » الذي مارسته عليه هذه « الروح والموهبة الهائلتين » التي أفسدت قواه . « كان بالنسبة لي انسانا عظيما ويستحق ألاّ ننسى اسمه ... »

كانت الأحاديث والنزهات مع شيدلوفسكي في بطرسبرغ وضواحيها ، والمطالعات المشتركة للكتّاب المفضلين والمجلات والاشعار والحوارات الذاتية والنقاشات الفلسفية تشكل « مدرسة رومانتية » حقيقية جعلتها الحياة تناقض « مهمة المهندس اللعينة والحقيرة » .

بدأ دوستويفسكي ، بعد صيف ١٨٣٨ ، الذي قضاه بالمطالعة بشغف ، يعاني متاعب دراسية . بالرغم من اجتيازه امتحانات الخريف بشكل لامع ، فان أستاذ الجبر جعله يرسب بحجة جواب وقح وجّهه له خلال العام . وهذا الفصل من حياته ليس واضحا تماما . فالمعروف عنه أنه «مطيع جدا في العمل»، « أخلاقي ومنظّم » يتميّز بانضباطيته وطبعه المنغلق وحتى بحيائه .

بعد الامتحانات الفاشلة بقليل « حصلت في المدرسة قصة رهيبة » ( حسبما كتب دوستويفسكي لوالده ) أما عن الفوضى التي حصلت فنحن لا نعرف شيئا ولا يمكننا سوى افتراض حصول بعض الاحتجاج الجماعي ،

أو مظاهرة استياء عام . ويضيف دوستويفسكي : « لقد أرسلوا خمسة تلاميذ الى الجبهة كجنود نتيجة هذه القصة ، ليست لي علاقة بشيء » .

لقد أنهى دون مزيد من العوائق سنته الدراسية الاخيرة . وكالعادة ، اعترفوا رسميا بنجاحاته في مجال العلوم والتدريبات العسكرية ، لكنه لـم يتخلّ دقيقة واحدة عن مواقعه الروحية وتابع دون كلل عمله الخلاق .

ان تبحّر دوستويفسكي قد أعطاه نفوذا كبيرا بين رفاقه وأصدقائه . وحين زاره في خريف ١٨٣٨ في قصر ميشيل ، أحد أصدقاء أخيه ، ميخائيل رايزنكامف الذي دخل الى أكاديمية الطب والجراحة ، سحره حواره مع الشاب الذي امتدح له بأريحية « الليالي المصرية » لبوشكين و « بارون سمالهولم » لجوكوفسكي . كانت الحقبة الروماتنية لدوستويفسكي في أوجها . ويذكر رايزنكامف : « كان يحب الشعر بشغف ، لكنه لم يكتب الا نثرا ، اذ لم يمتلك الصبر الكافي لنحت الشكل ... كان الأفكار تتولد في رأسه كقطرات في دوامة ، أما انشاده الطبيعي الرائع فيتجاوز حدود السيطرة الفنية » .

كان دوستويفسكي يوجّه مطالعات غريغوروفيتش ، وقد قرأ هـذا الأخـير ، حسب توجيهاته ، « المنجّم » لوالتر سكوت ، « القط مـور » لهوفمان ، « بحيرة اونتاريو » لكوبر ، و « اعترافات انكليزي مدمن بالأفيون » لتوماس دي كينسي « هـذا الكتاب ذو المضمون القـاتم ، الذي أعجب دوستويفسكي كثيرا في ذلك الوقت » بسبب لوحاته المميّزة المصوّرة للآلام الانسانية والبؤس والجرائم . وكذلك أوصى القارىء الشغوف أصدقاءه

بمطالعة « ملموت التائه »الشهيرة « عمل عبقري حسب رأي بوشكين » حيث عولجت فيه موضوعة فاوست بروح روايات المغامرات .

ويتابع غريفوروفيتش : « لم يتوقف تأثير دوستويفسكي علي" ، اذ اهتم ثلاثة من الرفاق به أيضا : بيكيتوف ، فيتكوفسكي وبيريجيتسكي . وبهذه الطريقة تشكّلت حلقة بقيت منزوية عن الآخرين وكانت تجتمع ما أن تجد دقيقة فراغ » .

وقد حفظ أعضاء هذا الاتحاد في ذاكرتهم للأبد « القصص الملهمة » لزعيمهـــم .

« الساعة قد جاوزت منتصف الليل بكثير ، وكلنا متعبون جدا ، لكن دوستويفسكي ما زال واقفا يستند الى أحد مصراعي الباب ، انه يتكلم بالوحي العصبي الخاص به ، وصوته الأصم العميق محمّل بشحنات كهربائية ، ونحن مشدودون للراوي » .

كانت كل محاولات دوستويفسكي الأدبية في موسكو محاولات طفولية. لكن بعد أربعة أعوام من الاقامة في قصر ميشيل ، اكتسب هذا المفتون المتّقد بالروايات ، معارف واسعة في مجال الادب الروسي والعالمي . وقد وسّعت علاقاته مع الشعراء الشبان، مثل أخيه ميخائيل وخاصة نيكولاي شيدلوفسكي، آفاقــه بشكل محسوس ودفعته للالتفات نحــو أنماط جديدة . ان أعمال دوستويفسكي تبدأ بمآس رومانتية حيث تتجسد الافكار السياسيةوالاخلاقية بشخصيات شهــيرة غارقة في صراعات فائقة تعود لعصرهم ، مثــل « ماري

ستيوارت » و « بوريس غودونوف » ، هذه التراجيديات التاريخية التي لم يصلنا منها شيء •

ان كاتب الدراما الشـاب مشغول ظاهريا بمسائل السلطة المجرمـة والاغتصاب المتجسد في شخصيات الماضي العظيمة •

حسب عرض كارامزين وبوشكين ، فالقيصر بوريس كان رجـل دولة عظيما ، لكن قصوره الاخلاقي قضى عليه : اذ ارتكب جريمة • ونحن نستشف في تراجيديا بوشكين ، الموضوعات التي سيعالجهـا دوستويفسكي ، حـق الشخصية القوية في تجاوز حاجز الدم باسم المصلحة العامة ، امكانية بنـاء سعادة الجماهير فوق آلام طفـل معذّب ، ثمن السلطة المكتسبة من قبل غاصب • أما في « ماري ستيوات » لشيلر فان النزاع على العرش تقـوده امرأتان ، ضمن صراع عديم الشفقة يودي باحداهما الى المشنقة • وسيصبح تنافس بطلتين ضحيتي حقد متبادل قاهر ، أحـد الموضوعات المفضلة عنـد دوستويفسكي الروائي ، حيث سيعالجه بروح تقاليد عصره • لكنـه ما زال بحاجة ، للتطرق الى مثل هذه المواضيع عام ١٨٤٢ ، الى تراجع في الزمن وفي اثارة العواطف في الدراما الرومانتية •

تلقي بعض الاعمال التي كتبت فيما بعـد ، بعض الضوء على سنوات دوستويفسكي الاولى • فهو يعتبر روايته « المراهق » سيرة ذاتية للبطل ، لكنها تظهر في مجال كبير ، شخصية الكاتب في سنواته الاولى ، لا بوقائع أو بأحداث مأخوذة بشكل منعزل ، بل على المستوى البسيكولوجي العام

للعمل • فعلى مثال أركادي دولفوروكي ، يطرح دوستويفسكي خلال اقامته في مدرسة الهندسة ( بين سن السادسة عشر والعشرين ) ، الى العزلة ، مبتعدا عن الجميع ، لاجئا الى أفكاره • وقد ولدت هذه الافكار من نبع عميق ، لكنها لم تقاوم تجربة الوقائع • « لقد تعلّمت في طفولتي ، غيبا ، الحوار الذاتي « للفارس البخيل » ، ان بوشكين لم يخلق أعظم من ذلك في مجال الفكرة » • قدرة الفرد اللا محدودة ، المبنية على قوة الذهب والتي تخضع له كل شيء ، بهـذه الطريقة يفهم المراهق المحروم مـن الحقوق والمفتون بالسلطة هـذه « التراجيديا الصغيرة » • « النفوذ ! لا يمكنني أن أتصور نفسي ، منذ طفولتي تقريبا ، في غير المكان الاول دائما وفي كل منعطفات الحياة » • ويعبّر أركادي دولفوروكي عن هذا الحلم الطموح بالمشروع التافه بأن « يصبح روتشيلد » • أما بالنسبة للمراهق العبقري دوستويفسكي فيتجلى هـذا المخطط الأسمى لحياة عظيمة بالارتفاع الى قمم الأدب العالمي ، وأن يصبح شكسبير ، بلزاك ، بوشـكين •

يضع دوستويفسكي الشاب ، غوغول في الصف الأول من هذه الأسماء حيث يطبع الكاتب المقتدر الساخر حقبة كاملة من نشـأة وتطوّر الروائي المبتدىء • فقد عرف دوستويفسكي ، قبل نشراته الاولى في الصحافة بكثير ، « كل » ما هو أساسي عند غوغول ، قصصه الاوكرينية ، « المفتش العام » و « النفوس الميّتة » •

كل ذلك كان يجتذبه ، يلهمه ويشكّله ، وان بدرجات مختلفة • أمـا « أقاصيص سان بطرسبرغ » لغوغول ، فهي التي تمارس تأثيرا حقيقيا على

أعماله ، أي « جادة نيفسكي » ، « الصورة » و « يوميات مجنون » التي ظهرت منذ ١٨٣٥ ، و « الأنف » التي ظهرت عام ١٨٣٦ ، و « المعطف » عام ١٨٤٢ ، حيث ترجع كتابات دوستويفسكي الاولى اليها . ان المؤسس الكبير للمدرسة الطبيعية يفتح لـه طريق الأدب بواقعيته المعقدة ، بتوحيده الفائق للمحاولة الفيزيولوجية والرومانتية الجديدة ، بالنثر اليومي والوهم المقلق ، بجمال مظهر العاصمة الامبراطورية والمآسي اليومية للموظفين الصغار والفنانين المجهولين .

بدأ أسلوب دوستويفسكي الشاب يتشكّل على أساس التناقضات الاجتماعية المماثلة . فأعماله الاولى تستوعب لدرجة كبيرة الحلقة البطرسبرجية لغوغول ، لكن ، مع الهدف المعلن يتجاوز هذا المعلّم في الاسلوب التشكيلي بدراسات بسيكولوجية عميقة . يا لهذه الجرأة وهذا الايمان بالنصر ! ومع ذلك فان قانون كاتب « الزخارف » نفسه ، هو الذي سيقود الى هذا النصر ، وقد صاغ تلميذه العبقري هذا القانون فيما بعد : « من معطف مفقود من قبل موظف ، صنع لنا تراجيديا رهيبة » حسبما كتب دوستويفسكي عام ١٨٦١ ، لكن ، منذ قصر ميشيل ، كان يشعر داخل مصائر بوبريشتشين وتشيركوف ، بالحياة اليومية المأساوية التي ستقوده مع الزمن الى نمط جديد من الرواية ـ التراجيديا .

مقتل والده :

كان الدكتور دوستويفسكي ، بطبعه الشرس ، يتجه ، لا محالة ، نحو

الهاوية . بعد وفاة زوجته ، انزوى ميخائيل اندريفتش مع أولاده الصغار في داروفويه حيث صار ضحية الانحطاط ، وكانت وحشيته بازدياد .

كتبت ابنة الأديب « ليوبوف فيدوروفنا » : « في أحد أيام الصيف ، غادر ممتلكاته في داروفويه للذهاب الى قريته الثانية تشيريموشنا ولم يعد منها أبدا . وقد عثروا عليه ، فيما بعد ، وسط الطريق مخنوقا بوسادة في العربة . وقد اختفى السائس والخيول وهرب العديد من فلاحي القرية كذلك ... وقد شهد بعض أقنان جدّي أنها كانت ، عملية انتقام ، حيث كان العجوز دائم القسوة جدا مع أقنانه . ومع المزيد من الشراب كان يستوحش أكثر » .

وهناك أيضا روايات عائلية لهذا الحدث . . واحداها كتبت بقلم الشقيق الأصغر لدوستويفسكي ، أندريه ميخائيلوفتش ، الذي كان يقيم مع والده لحظة موت هذا الأخير :

« يجب الاعتقاد أن ادمانه ( لميخائيل اندريفتش ) للمشروبات الكحولية كان يزداد حدة ، وكان بشكل شبه دائم بحالة غير طبيعية . في الثامن من حزيران ١٨٣٩ ، في تشيريموشنا ، كانت مجموعة من الفلاحين ، مؤلفة من عشرة الى خمسة عشر رجلا ، تعمل في أحد الحقول عند طرف الغابة . ونتيجة بعض الأفعال الخرقاء ، أو التي بدت له كذلك على الأقل ، والتي أخرجته عن طوره ، غضب غضبا شديدا ، وبدأ يشتمهم . وقد أجاب أحدهم ، الأكثر وقاحة من الآخرين ، على هذا الصراخ بشتيمة مقذعة . واذ خشي نتيجة هذا التصرف الأرعن صرخ : « هيّا ، أيها الرجال ، لنصفّ له حسابه ! » وعند

هذه الجملة ، ارتمى الفلاحون الخمسة عشر جميعهم على أبي ، وبلحظة ، طبعا ، أخمدوا مقاومته » •

هذه لوحة عن مجمل الحدث ، لكنها لا تخرج عن مجال الافتراضات ولا يمكن اعتبارها أهلاً للتصديق : حيث لم يوجد أيّ شاهد للجريمة ، ولم تحفظ أية أدلّة عن الجريمة ولم يُكتشف أي من المجرمين ولم تجر أية عملية تحقيق • لقد أراد الابن أن يعطي لموت أبيه الفظيع مظهرا لائقا بقدر الامكان • لكن من المحتمل أن تكون القضية كلها قد جرت خلاف ذلك •

ان الشكلية الوحيدة الهامة في التحقيق التي أُجريت هي تشريح جثة الضحية ( وهذا ما يشهد به أيضا أندريه دوستويفسكي ) • فمحضر الضبط لم يصلنا ، لكن مضمونه معروف من قبل الأهل والبعض منهم أفصحوا عنه • فقد روت عام ١٩٢٦ ابنة أخت دوستويفسكي « ماريا الكسندروفنا ايفانوفا » التي أقامت في أواخر حياتها في داروفويه ، الى ف• نيتشايفا أنه لم تجر اراقة دم ، وبالنتيجة لم يتمكنوا من التحقق من أي آثار للعنف • وقد عرضت نص هذه الصيغة في ذلك الوقت من قبل اقنان قرية داروفويه « دانييلا ماكاروف » و « أندريه سافوشكين »[٨] • وحسب أقوال فلاحي داروفويه ، كتب أحد مراسلي مجلة كراسنايا نيفا ، عام ١٩٢٦ ، أن ثلاثة فلاحين من تشيريموشنا قد خطّطوا لقتل سيّدهم الطاغية : « حينما نزل من باب العربة ، وقع ثلاثتهم عليه • لم يضربوه بالطبع ، خشية ترك علامات • كانوا قد حضّروا له زجاجة

---

٨ ـ ف• نيتشايفا ، « رحلة الى داروفويه » في مجلة العالم الجديد ( نوفي مير ) ١٩٢٦ رقم ٣ ، ص ١٢١ ـ ١٣٢ •

كحـول سكبوها في حجرة سيدهم ثـم كمّوه بمنديل • فمات السيّد مختنقا بهـا [٩] » •

كان لأحد المتآمرين ، يسابيف ، ابنة ، اكولينا ، لم تبلغ سوى الرابعة عشرة من عمرها لحظة وفاة ميخائيل اندريميتش • وقد أخذتها ماريا فيدوروفنا الى منزل الأسياد ، أي على الأكثر عام ١٨٣٦ حنما كان لها من العمر عشرة أعوام أو أحد عشر عاما • كانت جميلة جدا • فجعل منها ميخائيل اندرييفتش مساعدته الطبية •

أحد القتلة الآخرين ، الفلاح ايغيموف ، كانت له ابنة أخ ، كاتيا ، يربيها مع أولاده • وقد اتخذتها ماريا فيدوروفنا وصيفة لها حينما كان لها من العمر أربعة عشر ربيعا • وحسب شهادة أندريه دوستويفسكي كانت « نقدا حيا » • وقد اتخذ الطبيب من كاتيا التي كان لها من العمر ستة عشر ربيعا ، بعد وفاة زوجته ، خليلة له وقد ولدت له ولدا مات في أول عمره •

يمكن تفسير مقتل ميخائيل اندرييفتش « كانتقام للنساء » •

« فاذا قرّبنا ذلك من واقع أن اثنين من القتلة ، وربما الاربعة ، كانت لهم قريبات في خدمة ميخائيل اندرييفتش واننا نجد في المكان الاول بين القتلة اسم خال كاترينا ( ••• حصلت الجريمة في ساحة المنزل حيث شبّت كاتيا ) ، لرأينا بلا شك بعض التأكيد لهذه الرواية [١٠] » •

---

٩ ـ د. ستونوف « قرية داروفويه » في مجلة « كراسنايانيفا » ، ١٩٢٦ رقم ١٦ ص ١٨ـ١٩ •

١٠ـ ف. نيتشايفا « في عائلة ومنزل دوستويفسكي » ، موسكو ١٩٣٩ ، ص ٥٩

لكن ذلك لم يكن الدافع الأوحد للجريمة • ومن المناسب قبول « الطبع الغاضب والمتشكك بشكل مرضي للمالك السكير ، الذي كان ينتقم من الفلاحين لفشله ومله » •

ان موضوعة الانحلال الاخلاقي للأب دوستويفسكي ( ميله للفلاحات الصغيرات ) يستنتج بشكل واضح من الأدوات ذات العلاقة بموته •

بقيت الجثة مدة يومين في الحقل ، الى أن وصلت السلطات القضائية من كايشيرا ، لكن المحققين لم يعثروا على شيء • لا بدّ أن ذوي الضحية قد اشتروهم بعد أن موّهوا بعناية ، نهايته المعيبة •

حسب الروايات العائلية ( من بينها تصريحات ابنة الأديب ) ، حين علم فيدوربموت أبيه صُعق لأول مرة بنوبة خطيرة مصحوبة بتشنجات وبفقدان للذاكرة شخّصها الأطباء فيما بعد بداء الصّرع • نحن لا نمتلك سوى رد فعل واحد لدوستويفسكي على جريمة تشيريموشنا • انها رسالة من أخيه الأكبر بتاريخ ١٦ آب ١٨٣٩ ، حيث يتحدث عن المصاب العائلي • كان مصير الأولاد الصغار ، ثلاث أخوات وصبيين ، غير مضمون • وقد قرّر الأخ الأكبر ميخائيل أن يكون بديلا عن أبيه ، سوف يستقيل بعد انهاء دروسه ، وسيذهب الى داروفويه ليشرف على المزرعة ، ويربّي الأيتام ويجعل منهم رجالاً ـ وقد تحمّس فيدور لهذا المشروع وصرّح باستعداده لدعم أخيه بكل قواه •

« لقد ذرفت الكثير من الدموع لموت والدنا ، أما الآن فان وضعنا أكثر احراجا بكثير ••• هل هناك في العالم كائن أكثر تعاسة من اخوتنا وأخواتنا المساكين ؟ ان فكرة تربيتهم من قبل غرباء تهدّني ••• »

كانوا يريدون تربية الأولاد دوستويفسكي الصغار لدى أقاربهم الاغنياء كومانين • لكن فيدور ميخائيلوفتش لم يؤيّد هذا المشروع ، اذ لم يكن يحب أبناء خالته النبلاء ولم يكن يراسلهم وينعتهم « بالنفوس المسكينة » • لم يكن يريد أن يعهد باخوته وأخواته سوى لميخائيل : « أنت فقط يمكنك انقاذهم »• لأول مرة نجد عند دوستويفسكي موضوعة راسكولينكوف : « ان اخواتنا سوف يهلكن » •

لكن كل شيء جرى بطريقة اعتيادية جدا • واهتم آل كومانين الأغنياء بالاولاد دوستويفسكي حتى نهاية تعليم الصبيان وزواج البنات • بعد ستة أشهر تزوجت الكبرى ، باربارا ، من أحد رجال الأعما ل، ب•كاريبين ، الذي سرعان ما أضحى وصيا على عائلته الجديدة كلها ، ومراسلا أساسيا لابن حميه فيدور فيما يتعلق بقضايا المال •

وهكذا طويت احـدى الصفحات الاكثر مأساوية في الحيـاة العائلية لدوستويفسكي •

كتبت ابنة الاديب في مذكراتها : « لقد حلّل طيلة حياته أسباب هذا الموت الرهيب • وحين يخلق شخصية فيدور كارامازوف يتذكر ربما بخـل أبيه ، الذي سبّب لهم الكثير من الآلام وأذلّهم كثيرا ، ادمانه على الكحول وما أوحاه لأولاده من قرف مادّي » •

طيلة أربعين عاما ، صمت الروائي الشهير• لكنه سجّل فيروايته الأخيرة ، منطلقا من « سجل الوفاة » لأبيه ، ملحمة خارقة للخطيئة والرذيلة والجرائم •

المرشــح :

في خريف ١٨٤١ انفتحت صفحة جديدة في حياة دوستويفسكي • بدأ الضابط الشاب ، بعدما أصبح مهندسا مرشحا ، يتابع دروس المعهد بصفة طالب خارجي • وسيتابع لمدة سنتين دراسة الفروع العليا من الهندسة العسكرية بصفة مستمع حرّ • وقد استأجر غرفة في مركز العاصمة الامبراطورية في مرحلة الغليان • نصف طالب ، نصف تكنولوجي ، أحسّ بنفسه شاعرا « حرا ، وحيدا ، مستقلا » ( حسب كتابته لأخيه عام ١٨٤١ ) • « فالحرية والدعوة » بالنسبة له ، لهما الاولوية على كل شيء • انه يحلم بخلق أشياء كبيرة•وسيذكر بعد عشرين عاما : « كنت يومها حالما رهيبا » • « كنت أهوى ، بخيال الشاب ، التمثل أحيانا بيريكليس وأحيانا أخرى بماريوس ، مرة بمسيحيّ من عهد نيرون وأخرى بفارس في سباق ، وأحيانا أخرى بادوارد غلند مينيغ في رواية « الدير » لوالتر سكوت • ما الذي لم أحلم به في مراهقتي ، ما الذي لم أعشه من كل قلبي ، من كل روحي ، في أحلامي الذهبية الملتهبة المماثلة لما يقدمه الافيون ! » •

دوستويفسكي الحالم ، هو دوستويفسكي الاديب ، لكنه لم يعثر بعد على بطله ولا على شكل النثر عنده • ما زال كل شيء رجراجا • بعد عدة سنوات في قصة « الليالي البيضاء » ، المصبوغة بشدة بسيرته الذاتية البسيكولوجية ، سيصف حالما وحيدا نلمح من خلاله الرسام الحقيقي للكلمة والفكر • وهذا الشاعر المجهول يفهم الطبيعة المأساوية العميقة لدعوته : انه ، ككل الروائيين ، منفصل عن الواقع المحيط ، ومثاليته محكومة بنهاية قاتلة ،

لقد حكم عليه بالعزلة،برفض السعادة الشخصية،والاحلام الوردية اللا واقعية.

وكعهدها دائما تنبثق الحقيقة فجأة في زنزانة المتأمل ، لا بأس به أن يحلم ببطلات شيلر ، فالحياة تنسج حوله قصصها كنزوات ، وتجتذبه في اعصار عصره . فبعد عشرين سنة ، يتذكر احدى هذه المآسي الصغيرة ، ويرويها بشكل مسلسل خفيف ، بحزن غير خفي ، وحتى بنوع من الألم الدفين .

« ... أما أماليا الحقيقية فقد تركتها تمر هي أيضا ، كانت تعيش بالقرب مني ، لم يكن يفصلنا سوى حاجز خشبي ... وقد قرأنا سوية « قصة كلارا موبري » [11] و .... كنا مشدوهين لدرجة أنني ، حتى اليوم ، لا أستطيع أن أتذكر هذه الأمسيات دون أن تعتريني هزة عصبية . كنت أقرأ لها وأقص عليها الروايات وهي ، بالمقابل ، كانت ترفو جواربي العتيقة وتنشّي لي قميصي. وأخيرا حينما كانت تصادفني على درجنا الوسخ ، المفروش بقشور البيض أكثر من أي شيء آخر ، كان وجهها يحمرّ بطريقة غريبة ، ويمتقع لونها فجأة . كانت جميلة جدا ، طيبة ، وهادئة بأحلام خفيّة وانطلاقات مقموعة ، مثلي تماما . لم أكن ألاحظ شيئا أو ربما كنت ألاحظ ، لكن ... كان يلذّ لي قراءة « حب وخداع » أو قصص هوفمان . وكم كنا حينها أطهارا أنقياء ! لكن فجأة تزوجت أماليا من احدى المخلوقات الاكثر فقرا في هذا العالم ، رجل في الخامسة والاربعين من العمر ربما ، مع سمم فوق أنفه ، عاش في غرفة المؤونة بعض الوقت ، لكنه عثر على مكان له ، وفي اليوم الثاني عرض على أماليا الزواج و ... فقرا مدقعا ...

---

١١ـ شخصية من رواية والتر سكوت « مياه سان ـ رونان » .

ما زلت أذكر وداعي لأماليا : قبّلت يدها الجميلة لأول مرة في حياتي ، فقبّلتني في جبيني وابتسمت بطريقة غريبة ، غريبة ، غريبة لدرجة أن هـذه الابتسامة جرحت قلبي طيلة حياتي ... لِمَ بقي كل ذلك محفورا في ذاكرتي بهذه الطريقة المؤلمة ؟ » .

وهذا بالطبع ارتجال شاعري ، لا يخلو من التزويق الأدبي ، ومع ذلك فالكاتب قد عاش هذا المقطع ، بمجمله . قد تكون التفاصيل مختلفة ، لكننا نحسّ خلفها بحياة دوستويفسكي الشاب الروحية الحقيقية والتي ستدخل قريبا بكل اطارها اليومي في قصصه الاولى .

أما أخوه ميخائيل فقد تابع دروسه مع مجموعة مهندسي « ريفال » . وفي عام ١٨٤١ تزوّج من ألمانية من المنطقة « اميليا فيدوروفنا ديتمار » ورزق منها بولدين . وكان فيدور ميخائيلوفتش يحب الاقامة مع عائلة أخيه كثيرا ، ولمدة أربع سنوا تقضى أشهر الصيف في ريفال . وهنـا كتب قسما من « النسخة » و « السيد بروخارتشين » .

لقد أثارت « ريفال » الكاتب المبتدىء ، اذ كانت أول مدينة قوطية يراها دوستويفسكي . كان يعرف نظريا أسلوب أبنية العصور الوسطى المعقّد والقوي من محاضرات معهد الهندسة : وفي « ملاحظات الشتاء » يتذكر بأي تبجيل كان يعيد ، في مراهقته عند دراسته فن العمارة ، رسم أحد أجمل النماذج القوطية الالمانية المتأججة : كاتدرائية كولونيا الشهيرة . وسيرسم فيما بعد ، في مخطوطاته تفاصيل دقيقة : بوابات من الغرانيت ، وورودا تزيينية وأبراجا

تشهد على ذوقه الثابت لفن العمارة المقدســة ، وكثيرا ما قارن نقّاد أعمال دوستويفسكي ، قوانينها مع أسس بناء رواياته •

❋ كان الرومانتيون يفضلون الاسلوب القوطي ، حيث تحمّس له غوته الشاب وشاتوبريان • وفي ريفال ، رأى دوستويفسكي لأول مرة أبنية أوروبية من العصور الوسطى : القصر القديم وقصر البلدية ، دار المالية ، الكاتدرائية العائدة للقرن السابع عشر ، مقر الاتحاد المهني الكبير ، الكنائس وبيوت السكن بأسهمه المرتفعة • بقيت المدينة ذات الطراز الالماني ، مدينة الاتحاد التجاري ، ولمدة طويلة ، ماثلة في ذاكرته بهيكلها الحاد الأصل • وفي عام ١٨٦٩ ، صمّم على كتابة قصة تدور أحداثها في ريفال •

لكن أساس أعماله الاولى ومسرحها سيكون بطرسبرغ نيقولا الاول ، مدينة التناقضات الحادة ، المرعبة ، « المريضة ، الغريبة والكئيبة » التي كشفت لهذا المراقب الحساس سلسلة من المآسي الصغيرة بلا نهــاية سيستعملها في قصصه الاولى •

في ١٢ آب ١٨٤٣ ، أنهى دوستويفسكي دراساته في الصف النهــائي للضبــاط • واستقبله واقع العصر بطريقة غير مضيافة • لم يكن من الاوائل في دورته ، اذ كان منشغلا في مشاريعه الأدبية • لذا لم يرسلوه الى احدى المدن المحصّنة من الامبراطورية لتنفيذ أعمال تحصينية هامة • بل عيّنوه في منصب متواضع مع فريق عمل بطرسبرغ « في مشغل الرسم الصناعي ، قسم المهندسين » • ولم يكن رؤساؤه يوكلون اليه سوى أعمال صغيرة في الهندسة الوصفية والخرائط •

* لم يثر ذلك اهتمام المعماري الشاب ، المشغول بمشاريع أخرى • ولم يكن عمله يستجيب لمتطلباته : فهو يشعر بنفسه « شاعرا ، لا مهندسا » حسب ما كتب عام ١٨٧٧ ، لكنه لا يشك بدعوته : « بالعكس ، فقد أيقنت تماما أن المستقبل ملكي وانني كنت سيّده الأوحد » •

ــ « اذ أحببت الحياة ••• »

لكني ، اذ أحببت الحياة ، بسعادتها الهاربة ، مشدود بالعادة والبيئة كنت أتجه نحو الهدف بخطى متردّدة •••

نكراسوف

يصف الطبيب رايزنكامف ، الذي كلّفه ميخائيل دوستويفسكي بالسهر على أخيه قليل الحيلة ، يصف بطريقة حيّة ، في مذكراته ، حياة الاديب الشاب الذي استقر معه في نفس الشقة •

أما زبائن الطبيب المبتدىء فكانوا « من بروليتاريا العاصمة » ، وهذا مما يذكّر قليلا بشارع المأوى،مع فارق المبنى الامبراطوري بتناقضاته الصارخة من العظمة والبؤس •

في صالة انتظار عيادة الطبيب كان دوستويفسكي يتحدث الى الزبائن البؤساء ، وبهذه الطريقة تعرّف الى شقيق مصلّح البيانو كيلّر ، الذي أدخله في تفاصيل عالم موسيقي بطرسبرغ الفقراء • قد يكون ذلك أعطاه مشروعا أوليّا « لنيتوشكا نيزفانوفا » ، وهي قصة عازف كبير للكمان ، مجهول ، يعيش بخمول في فرق النبلاء مشجعي الفنون •

حين عاد رايزنكامف في خريف ١٨٤٣ من ريفال الى بطرسبرغ ، وجد فيدور ميخائيلوفيتش يتغذى بالحليب والخبز بلدّين . فقد كتب قبل ذلك ببعض الوقت الى شقيقه أندريه : « أستحلفك بالله ، أرسل لي خمسة روبلات ، أو على الاقل روبلا واحدا ، فقد نفذ الحطب عندي منذ ثلاثة أيام ، ولم يعد معي كوبيكا واحدا » .

وقد استمر هذا الوضع المالي الحرج لفيدور ميخائيلوفيتش حوالي الشهرين . وفجأة ، في تشرين الثاني ، أخذ يذرع أرض الصالون جيئة وذهابا بطريقة غير اعتيادية : بضجة وثقة بالنفس ، بكبرياء تقريبا : لقد استلم ألف روبل من موسكو .

ويروي الطبيب رايزنكامف : « في صباح اليوم الثاني ، دخل الى حجره نومي ، بمشيته العادية ، هادئا ، خجولا وطلب مني اقراضه خمسة روبلات » . فبعد أن سدّد ديونه ، خسر في البليارد قسما من النقود التي أرسلوها له ، وسرق أحد شركائه الباقي .

« في الاول من شباط ١٨٤٤ ، أرسلوا لفيدور ميخائيلوفيتش من جديد ألف روبل من موسكو . لكن لسوء الحظ ، حين وصوله الى عند «دومينيك» حيث كان ينوي تناول طعام الغذاء ، بدأ يراقب لاعبي البليارد بفضول . وقد لفت انتباهه رجل كان موجودا هنا ، لأحد هؤلاء اللاعبين ، غشاش ماهر اشترى جميع مستخدمي المطعم ، وأضاف المجهول : ان لعبة الدومينو هي لعبة بريئة تماما وشريفة . وكانت النتيجة أن عبّر ميخائيلوفتش مباشرة عن رغبته في تعلم هذه اللعبة الجديدة « البريئة » . لكن ذلك تطلّب خمسة

وعشرين دورة ، لا أقل ، وانتقلت آخر ورقة من فئة المئة روبل من جيب دوستويفسكي الى جيب معلّمه » .

يشرح كل ذلك أساس الصعوبات المالية للمهندس الشاب ، ويدخلنا في المأساة التي سيعانيها في مرحلة نضوجه والتي عكسها بتألق في رواية «المقامر»، التي كتبها عام ١٨٦٦ .

لم يكن دوستويفسكي يعيش حياة ناسك . اذ كان يحب الاستعراضات والمطاعم ، المقاهي وحفلات الغذاء للضباط حيث يشربون البونش ويلعبون الورق ، وكانت بطرسبرغ الحفلات والمباهج تجتذب الكاتب الشاب ، لكن ذلك كان يكلّفه « أموالا طائلة » .

ليس من العجيب أن يكون قد تعرّف في سنوات حياته الاولى كضابط ، بعالم خاص ، عالم الرهنيات والقروض والفوائد والسندات . فقد عثر ، لأول مرة في طريقه ، على شخص ملوّن ، رمز لعصر كامل ، رجل أعمال بلا شفقة ولا قلب ، يتعامل بالمال ويستغل الفقراء ، أحد مرابي بطرسبرغ .

انه ضابط ــ صف متقاعد ، خــدم فيما مضى في أحــد المستشفيات العسكرية ، كان يقرض المال بفوائد باهظة ، بضمانات أكيدة . فبعد حصوله من دوستويفسكي على توكيل بقبض راتبه عن الأشهر الثلاثة القادمة مع كفالة خاصة من محاسب قسم المهندسين ، سلّمه هذا المرابي البطرسبرجي مبلغا صغيرا اقتطع منه مسبقا فائدته الباهظة . وقد بقي هذا العقد في ذاكرة الكاتب الشاب لمدة طويلة ، وتذكّره حتما بعد بضــع سنوات وهو يخلق الصور الخالدة للمرابيه « أليونا ايفانوفنا » ولأصحاب صناديق الاقراض .

كان دوستويفسكي يكره كل ما يرتبط بالرأسمال البورجوازي ، ومقتني المال ، بالملاكين والمدّخرين ، اذ لم يرث البخل عن أبيه ، كان يجهد نفسه دائما ليكون كريما ، شفوقا ، ذا صدر رحب وكان دائم الاستعداد للمشاركة بقروشه الأخيرة . حسب شهادة المقرّبين منه ، لم تكن لديه أية فكرة عن قيمة النقود ولم يرفض قط اقراض سائل . وبنفس الوقت ، بالتناقض الخاص بطباعه ، كان شغوفا بهذا الاستقلال الذي كان يتطلّب في ذلك العصر امكانيات مالية هائلة . كان يحلم بامتلاك اليسر اللازم ليكرّس نفسه كاملا لأعماله والوصول الى الكمال ، ويعتبر أن من واجب الأديب التمتع بحرية لا يمكن التفكير فيها دون حياة مؤمّنة ماديا . وعلى مثال الفنانين العظام الآخرين مثل روبنز ، بزاك وفاغنر كان مستعدا لقبول الثروة من أجل الوصول الى حياة ابداع مليئة ومتألقة ـ على مثال شخصية راسكولينكوف ، كان يريد الحصول على « كل رأس المال دفعة واحدة » ، ويخطّط لنشر شيلر وأوجين سو بهدف الكسب ، ويقاتل من أجل ميراث ضخم ، يحاول جاهدا أن يصبح ملاكا عقاريا ويحلم بكسب مبلغ كبير بالقمار .

لقد أدخلت هذه التناقضات الملازمة لطبيعة كاتب « الأخوة كارامازوف » المعقدة ، عنصرا مأساويا عميقا في حياته ، وقادت في النهاية الى حل مفجع . لم يكن دوستويفسكي يبدع عن حماس ، وانكار للذات فقط ، بل كان يعيش حياة متّقدة ، مولّهة . يشهد بذلك ، الاعتراف الذي نطق به فيما بعد : « انني أسير حتى النهاية في كل مكان وكل شيء ، لقد تجاوزت الحدود طيلة حياتي » . هذا « التطرّف » في الطباع . وهذا الامتلاء الزائد وفيض

الأحاسيس وطيش الأهواء يحـدّد لدرجة كبيرة طبيعته ويشكّل أساس أعمـاله •

ان حب الحياة شكّل أساسا عميقا في شخصية دوستويفسكي ، فقد أكد قوة وبريق ابداعاته الخالدة ، كتب عام ١٨٧١ وهو على عتبة الشيخوخة :

« بالرغم من كل الخسارات التي عانيتها فأنا أحب الحياة بشغف ، أحب الحياة للحياة وما زلت حتى الآن أستعدّ جدّيا « لأبدأ » حياتي • سأبلغ الخمسين قريبا ولا أفهم حتى الآن ان كنت أنهي حياتي أم أنني لا أفعل سوى أن أبدأها • هذا هو الخطّ الأساسي في طباعي وربما في نشاطي أيضا » •

والى جانب هذا الخط الثمين في طبيعته كمبدع ، كان هنك أيضا حب الانسان الشغوف « بمتع الحياة العابرة » التي كانت تتطلب أحيانا موارد مالية هامة وتضطر الأديب لخوض صراع كبير في حال رغبته الحصول عليها •

وقد أنّبه وليّ أمر العائلة ب• كاريبين : « ما كدت تحسّ بالرتب على كتفيك ، حتى بدأت تستعمل في رسائلك ، غالبا جدا ، كلمتين : ميراث وديـون ••• » •

وبـدأت الحسابات تتعقّد • ففي عـام ١٨٤٤ ، أرسـل الموظف البطرسبرجي من قسم المهندسين ، في مهمة الى قـلاع بعيدة . أورنبورغ أوسيباستوبول • وكانت مثل هذه التنقّلات تتطلب مصاريف هامة وتستغرق عدة أشهر مما يؤدي الى ايقاف العمـل الأدبي المشروع به • عندها قرّر دوستويفسكي تكريس نفسه كاملا لدعوته فقدّم استقالته •

انه لا يخفي ، عن وليّ أمره ، في رسالته التي يبحث معه فيها قضاياه : يلزمه « امدادات للدخول في الطريق الجديد » الذي اختاره ، لكرّس نفسه للنشاط الأدبي الكبير الذي يشعر أنه صنع لأجله • لكن عائلته في موسكو لم تشعر بأيّ حماس لهذه المهنة المشكوك بأمرها • وتابع كاريبين الدفاع عن مزايا « راتب الدولة » لدرجة أنه سخر في رسائله لقريبه الشاب من موضوع تبجيله لشكسبير • وقد نعت فيدور ميخائيلوفيتش وليّ أمره بالستاف وتشيتشيكوف وفاموسوف وأعلن الخلاصه الذي لا يتزعزع بدعوته الكبيرة

« ان دراسة حياة الناس هي ، في آن معا ، هدفي الأول وتسليتي الأولى ! » •

عندها رضخ الوصيّ لاصرار الأديب الشاب وأرسل له خمسمائة روبل فضة •

في ١٩ تشرين الأول ١٨٤٤ سُرّح دوستويفسكي من وظيفته بناء على طلبه ، وفي ١٧ تشرين الثاني نُزع اسمه من قوائم مهندسي بطرسبرغ • انه تاريخ هام في حياته • فاعتبارا من هذه اللحظة ، أصبح رجل أدب حرّ يكرّس نفسه لدعوته فقط •

لقد بلغ الثالثة والعشرين من عمره وهو ممتلىء بالمشاريع والآمال التي لم تخب بعد • فقد نشروا عمله الأول وهو ترجمة « لأوجيني غرونديه » • كتب لأخيه « انها روعة ! روعة ! الترجمة ممتازة » •

ان بلزاك المتحدّر من الرومانتية يظهر في هذا العمل ـ القمة للأدب

الواقعي ، اخلاصه المكين للطريقة البسيكولوجية مع اعتماد الدراسة المعمقة لفكرة اجتماعية عظيمة ، هي النفوذ العظيم للذهب على مصير الناس .

وهـذا العمل قـد أدّى لانضاج موهبة دوستويفسكي . ان ترجمة « أوجيني غرونديه » كانت بالنسبة له مدرسة حقيقية ، درسا عمليا في فن الرواية . وتظهر هذه البداية غير المعروفة عن دوستويفسكي ، أن هذا القادم الجديد في عالم الآداب كان يمتلك زمام الكلمة الجسورة والأكيدة التي أعطته الحق في ولوج عالم الأدب العالمي .

كان دوستويفسكي يشعر به تماما . فحين أنهى ترجمته وسلّم مخطوطته الى تحرير مجلة « ريبرتوار و بانتيون » ، شعـر بنفسه مستعدا للابداع المستقل . لقد طوّرته الرواية الفرنسية من زوايا عديدة ، وأتمّت تنشئته كأديب . فقد كشف له عوغول مأساة الحياة اليومية . وأرشده بيلنسكي لطريق العصر الحديث . أمـا بلزاك فقد كشف لـه حقيقة الحياة المثيرة ، بتصويره الطبائع الانسانية بارتباط مستمر مع الصراع الاجتماعي لعصرهم : فجور الغرائز الضارية والجمال المترفع لنفس انثوية وحيدة تتمكن بعظمة أحاسيسها من قهر هذا العالم الاجرامي المترف . في كل ذلك كان هناك نوع من الرومانتية ، لكنها واقعية بعمق .

الكتـــاب الأول

في كانون الثاني من عام ١٨٤٤ ، حدث ما أطلق عليه دوستويفسكي « الرؤيا فوق النيفا » . انها عملية وعي عالم مآسيه وشخصياته المستقبلية

لقد وجد أبطاله أخيرا ، واستشف شكلا أدبيا جديدا يلائم أفكاره ، والآن يمكنه الابداع .

« عندها خطرت برأسي قصة أخرى : في غرفة معتمة في أعلى احدى البنايات ، قلب مستخدم شريف وطاهر ومعه فتاة صبية مقهورة معذّبة ، كل هذه القصة مزّقت قلبي بعمق » .

هذا كل موضوع وأسلوب دوستويفسكي تقريبا ، قبل الانهيار ، بجملة وحيدة . فالموظف الصغير هو الشخصية المركزية للمدرسة الطبيعية التي قادت الى « قصص سان ـ بطرسبرغ » لغوغول ـ أما القلب الشريف الطاهر في صور هذا الموظف الصغير ، هذا الحزن القاتل للصبية المقهورة ، فهو عالم الانسان الدخلي حسبما حدّد بيلنسكي الرومانتية ، مركّزا قبل كل شيء ، في هذه الحركة على « الحياة السرية » للفرد .

في ربيع ١٨٤٥ ، أنهى دوستويفسكي روايته الأولى القريبة بحجمها من « أوجيني غرونديه » التي صار يركّز عليها حاليا كل مخططاته وآماله .

على الصفحة الأولى البيضاء من مخطوطته ، خطّ عنوان « المساكين » ، انها شعار نشاطه المستقبلي وبرنامجه كله .

في عام ١٨٤٣ لاحظ انجلز « ثورة كاملة » في الأدب الأوروبي في السنوات الأخيرة ، حيث كتب في مقاله « قضايا القارة » : ان مكان الملوك والأمراء ، الذين كانوا فيما سبق أبطالا ، بدأ يشغله الفقراء والطبقة المقهورة التي يشكّل مصيرها وبؤسها ، آلامها وحياتها ، محتوى الروايات ... هذا

الميل الجديد امتجسد بكتّاب من أمثال « جورج صاند » ، أوجين سو ، وديكنز « هو ، بلا شك ، احدى علامات الأزمة[١٢] » .

كما رأينا ، فقد قرأ دوستويفسكي أكثر أعمال هؤلاء الأدباء ، ويلاحظ في مشاريعه مثل هذا التبدل في لابطال . فقد طبعت الرواية الأولى لدوستويفسكي بصراع قوي جدا في الاساليب ، ان حديث العهد بالواقعية لا يمتلك بعد القوة الكافية ليقطع علاقته بالطريقة الرومانتية لمحاولاته الاولى ، وليؤكد هذا الاسلوب العميق ، المجدّد الدي سيعطي رواياته شهرة عالمية .

كان عصره يتطلب شخصية تافهة ، مبتذلة ، عادية ، « لم يعد بطلنا المفضل الآن هو الشاعر ، الرحّال ، والرسام ، بل المستخدم أو ربما موظف المالية ، الدائن ، أو بشكل عام مقتني الاموال » هذا ما كتبه بالضبط عام ١٨٤٥ ، ناقد مجلة « كوريه دي فنلند » .

أخذ دوستويفسكي المبتدىء ، هذه المتطلبات بعين الاعتبار ووضع في مركز أعماله الاولى شخصية معاصرة . مستخدمين ، موظفي مالية ، مرابين ، مالكي أقنان وحتى قوّادات من بطرسبرع .

لكن الكاتب الشاب لم يتوصل ، مع ذلك ، للتحلي عن شخصياته المفضلة ، الشاعر ، الرحّال والرسام ، « كل النابوليونيين المكين » حسب تعبير بيلنسكي ، من هنا كان الحالمون ، والمعجبون ببوشكين ، الأبطال المفضلين لدى الجيل السابق . ان دوستويفسكي بحاجة اليهم ليشرح ويعبّر

---

١٢ــ ك. ماركس و ف. انجلز : الاعمال الكاملة ، المجلد الاول ص ٥٤٢ الطبعة الروسية .

عن تطلعاته العزيزة عليه ، التي تطل عبر أسلوب المدرسة الطبيعية التي تبنّاها. فينتصب هؤلاء الأبطال واثقين أمامنا ويخفون بقاماتهم الشامخة كل هــذه العملة الصغيرة من مستخدمي العاصمة وبؤسائها ، وتتفجّر موجة من الرومانتية في محاولات دوستويفسكي الشاب الفيزيولوجية .

بهذه الطريقة يبني روايته الاولى . وهو يعيد بها ، بدقة كبيرة ، تصوير الجو الاجتماعي الذي تدور في اطاره المأساة ، ذات الطريق المسدود لأبطاله . انه يمثل ، بروح المدرسة الطبيعية ، بطرسبرغ نيقولا الاول ، بيوت الدعارة وأشعة مصابيح الغاز عبر الضباب ، رصيف افونتانكا المنزلق بنسائه الطيبات المتسحات وهنّ يبعن التفــاح المعطوب والخبز المفلفل ، شارع « البوا » بدكاكيـه الفنية وعرباته الفخمة ( دراسة مستوحاة من جادة نيفسكي ) . ونحفظ من الطبيعة الصامتة ذات الخطوط عديمة الجمالية في حية البورجوازيين الصغار : درجا قذرا ، ممتلئ بالنفايات والسلال ، وغسيلا منشورا للتجفيف ينشر في كل البناية رائحة عفونة خانقة لدرجة أن « السـاذج ينفق منها » .

لكن كان فيها أيضا ما لم يكن يفكر فيــه كتّاب المدرسة الطبيعية : مأساة عاطفة عميقة جرحتها الحياة وداستها بأقدامها . ومهمة دوستويفسكي الأساسية هي اظهار الطريقة التي حكم بهــا على الناس الفقراء أن يعيشوا حبّهم . فالتطبيع ليس ثوبا باليا ، أو ساذجا ينفق ، بل هو الجوّ الاجتماعي الخانق الذي يحكم بالموت على هذا المظهر السامي من مظاهر الحرية الانسانية. ان محرّك الرواية الاساسي هو الرابطة لروحة لكائنات نبيلة متواضعة في جــو ذلك العصر الهمجي . فالانجذاب المتبادل الــذي يشعر به « ماكار

ديفوشكين » و « فارنكا دوبروزيلوفا » يخضع لامتحان نظام قائم ظالم : هذه الفتاة الصبية الحالمة الموعودة لغني شيق ، ستسلم اليه الآن ، ان هــذه المأساة البسيكولوجية الحادة تجد عقدتها في أساس من التناقصات الاجتماعية التي تستشف منها دوستويفسكي المستقبل •

هذه « الكلمة الجديدة » للكاتب المبتدىء هي التي صعقت معاصريه : قوة وحق عاطفة سحقها الواقع ، ومع ذلك ، تحافظ على قيمتها السامية حتى في وطأة هذا النظام الاستبدادي • لم يكن غوغول قد قال شيئا من ذلك • انه ميراث ما قبل الروماتية بشكل الرواية الواقعية الجديد • انها « الرواية العاطفية » ( كما سيلقب دوستويفسكي بالذات « لياليه البيضاء » ، ) لكنها تجد أساسا لها في الافقار الرهيب لبطرسبرغ في أربعينات القرن الماضي • وهذا ما سيسمح لبعض النقــاد بوصف ميل الأديب الشــاب « بالطبيعية العاطفية » •

لهذا السبب تطرح هذه الرواية ، عن فقراء العاصمة ، قضايا غريبة تماما عن كتّاب القصــة للسنوات الاربعين • انه الانشاد الحزين لهدف ســام ، موضوعة النبل الرفيع وطهارة القلب والحب السامي لنفس طاهرة • « فماكار ديفوشكين » هو أول « انسان كامل » بدوستويفسكي ، انه « الفارس الفقير » لبداياته • وعلى مثال الأمير ميشكين ، فهو غير مضحك بل مأساوي ــ انه روح طاهرة ، مبتة بانكار الذات ، يتحرق حبا وشوقا لكنه محكوم بالموت في عالم العنف والسمسرة الذي يحيط به •

كان ذلك لحنا جديدا في الأدب الروسي • يذكر البطل قصتين ، واحدة

لبوشكين وأخرى لغوغول ، كشفتا له معنى وجوده . لكن « المعطف » يقلقه لغياب موضوع حيّ وللألم العميق في نفس هذا الرجل الصغير المضطهد . أما « المعلّم » على العكس فهو « قلبي الخاص » يعبّر هذا القارىء الساذج عن حكم صحيح حول هذا الوصف المرّ « لكاتب المدرسة » الذي فقد ابنته . وهذا الألم يكشف له مأساة قلبه الخاص الحميمة . فحياة البطل الداخلية في « المساكين » قد درست على طريقة المدرسة الطبيعية . ومع ذلك ، ليست مهمة دوستويفسكي وصف الاطار ، بل القلب الانساني الذي يشعل بعاطفة عميقة تجاه كائن مضطهد بائس مثله .

في هذه الرواية توجد أيضا موضوعة مهيمنة ، هي مصير فتاة صبية تعرضت للإغواء ، لكن هذه الموضوعة شائعة وقديمة في الأدب ما قبل الرومنتي في القرن الثامن عشر ( ايلوييز الجديدة ، كلاريسا هاولو ، ليز المسكينة ) . ومع ذلك فقد قدّم هذا الموضوع القديم باطار حديث اذ عولج ضمن جوّ بطرسبرغ الخاص بالسنوات الاربعين . سيمرّ الزمن ، وعلى نفس الأساس للمدينة الرأسمالية ، ستظهر في « الأبله » الصورة العارمة والحزينة لنفس أنثوية طاهرة مضمحلة في عالم رهيب تسوده الغرائز غير الملجومة حيث المال كليّ القدرة .

الرواية أيضا موضوعة مميّزة لدوستويفسكي الذي كان يحوّل المحاولة الفيزيولوجية الى أدب رفيع ، هي موضوعة المبدع ، المفكر والشاعر ، والتي ستلعب منذ الآن دورا أساسيا ـ ان أول لوحة دقيقة في هذا المجال هي الكاتب الشاب « بيوتر بوكرومنسكي » الذي يعيش بؤسا وسط كتبه ومخطوطاته

والذي يبجّل بوشكين . انه وصف للبطل الروحي الذي سيتجسد ، بعد عشرين عامـا ، بعبوره الصراعات الفلسفية المعقـدة للأديب ، في شخصية راسكولنيكوف .

كتبت هذه الرواية الاولى ببطء ، فقد وضع مشروع كتابتها خلال شتاء ١٨٤٤ وبدأ بها في نفس الفترة . كان الكاتب قد قرر في البدء رصد مآسي صبية ريفية في العاصمة . وقد حافظ على هذه الموضوعة جزئيا في الصياغة النهائية بشكل ملاحظات في السيرة الذاتية لفارنكا دوبروزيلوفا . ( « كان لي من العمر أربعة عشر عاما فقط حينما توفي والدي ... » ) .

لكن المذكرات ، هذا الشكل التافه ، لـم تكن لترضي دوستويفسكي حتما ، أما الطريقة الساذجة لاعترافات فتاة صبية فلم تكن لتسمح له بإشهار مأساة معاصرة ، على طريقة بلزاك ، على أساس عصره المتّقد بصراع الغرائز والاطماع الشرسة .

فلجأ للشكل القديم للرواية بالرسائل ، التي عرفت ولادة ثانية في الأدب الفرنسي في ذلك العصر ، الذي اكتشف فيها نمطا عميقا مرنا قادرا على التعبير عن المشاعر الأكثر رقة . منها مثلا ، « جاك » لجورج صاند التي قارن النقاد الروس بطلها « بماكارديفوشكين » .

تبنى دوستويفسكي هذا النمط من الانشاد المجدّد والنثر السجعي ودشّن عمله الأدبي ببداية رسائلية بسيطة وآسرة :

« الثامن من نيسان . عزيزتي الغالية باربارة الكسييفنا . البارحة ،

كنت سعيدا ، بمنتهى السعادة ، سعيدا كما لا يمكن لامرىء أن يكون ا فعلى الأقل ، لمرة واحدة في حياتك ، استمعت الي ، أنت العيدة ... » .

يا للتأثر ، يا للحب واللهفة ! انه أسلوب كاتب كبير يبزغ . فمنذ الأسطر الاولى نقرع الصوت الحقيقي لروائي المستقبل وشاعره . لقد وجد موضوعة أخلاقية كبيرة ، موضوعة الحب ـ التضحيه ، وتعبيرها الشاعري العميق في رسائل عاشقين في الوقت نفسه .

كل شيء قد تبدّل بفعل القانون الذي وجده حديثا . حيث أدخل دوستويفسكي في الصياغة الاولى لروايته دوافع غير متوقعة ، انه يضع في المستوى الأول بطله الهادىء النبيل ويعطي المركز الأساسي لموضوعة الحب التضحية ويؤلف سلسلة من الرسائل ـ الاعترافات التي تكشف عن القدرة التي لا تنضب التي يمتلكها الانسان لصنع سعادة كائن عزيز ، على حساب حياته الخاصة . ففي الحركة والمأساة تتشكل وتتأكد شخصة رجل تعيس طيّب يصبح البطل المركزي لرواية فارنكا المحوّلة بشكل كامل .

وهكذا وُلِدَ النظام المبدع لدوستويفسكي ، الذي سيعبّر عن نفسه حتى النهاية بغزارة في المشاريع والمتحولات ، بمائص في الموضوعات والنماذج ، بتحول مذهل للمفاهيم والصياغات ، باضمحلال فصول وأجزاء كاملة ، بعملية خلق وتهديم مستمرة ، باسم الكمال المتخفي الذي سيحصل عليه ، مع ذلك ، الكاتب الشجاع الواقف على أطراف اليأس والرؤى الفائقة السمو .

# ديكنز والتراث الشعبي

آرنولد كتل • ترجمة : توفيق الأسدي

Dickens and the Popular Tradition
From the book :
MARXISTS ON LITERATRE
Edited by :
DAVID CRAIG
Penguin Books, Britain, 1975 .

## اولا

افترض[١] اننا عندما نتحدث عن « الواقعية الاشتراكية » في مجال الادب فاننا نعني الادب المكتوب من وجهة نظر الطبقة العاملة ذات الوعي الطبقي و لتي يضيء وعيها الاشتراكي نظرتها الشاملة الى طبيعة العالم وامكانيات الجنس البشري . أما « الواقعية النقدية » فأفترض أننا نعني بها

---

(١) نشرت هذه المقالة لاول مرة في « مجلة الاداب الانكليزية والامريكية » Zeitschrift Fur Anglistik Und Amerkanistik الصادرة في برلين الشرقية . وهي لاعلاقة لها بكتاب ارنولد كتل « مدخل الى الرواية الانكليزية » الذي ترجمه الدكتور هاني الراهب وصدر الجزء الاول منه عن وزارة الثقافة السورية مؤخرا » .

( المترجم )

الادب المكتوب في عهد المجتمع الطبقي من وجهة نظر هي رغم انها ليست اشتراكية تماما « الا أنها تنقد على نحو كاف المجتمع الطبقي لتكشف حقائق هامة حول ذلك المجتمع ولتساهم في تحرير الوعي الانساني من القيود التي فرضها عليه المجتمع الطبقي .

يجب ان لا ندهش من ان الفصل بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية امر يتطلب دقة وبراعة ، وهو وان كان قضية اساسية الا أنه نادرا ما يكون محددا وواضحا تماما ، لان الثورة الاشتراكية تبدأ قبل سنوات كثيرة وربما قبل قرون من تاريخ وقوعها الفعلي . وكما يذكرنا لينين: « لا يوجد سور الصين بين الثورة البورجوازية والثورة الاشتراكية » . وهذا لايعني انه لايوجد اختلاف اساسي بين الثورة البورجوازية الديمقراطية والثورة لاشتراكية . وان ما يحذرنا منه لينين هو ان ترقب حدوث عملية بسيطة ، صورة بالاسود والابيض .

أود ان اطرح نقطتين اساسيتين حول الواقعية النقدية اشعر انهما تستحقان ان توضعا نصب الاعين . الاولى هي ان مصطلح الواقعية النقدية يغطي مقدارا هائلا من الادب متفاوتا الى حد كبير ليس في نوعيته ومادة موضوعه فحسب ولكن في وجهة النظر المكتوب منها أيضا . ولنأخذ مثلا أو مثالين من حقل الادب الانكليزي فحسب : « دوفو »[٢] و « فيلدينغ »[٣]

---

(٢) Daniel Defoe ( ١٦٦٠ - ١٧٣١ )
روائي وصحفي انكليزي معروف ، مؤلف « اوبنسون كروزو » و « مول فلاندرز » وغيرهما .
( المترجم )

(٣) Henry Fiel Ding ( ١٧٠٧ - ١٧٥٤ )
روائي انكليزي معروف من مؤلفاته : « جوناثان وايلد » و « توم دجونز » . ( المترجم )

و « جورج اليوت »[4] . هؤلاء جميعا يوصفون وبشكل صحيح بأنهم واقعيون نقديون ، ولكن رغم ان ثلاثتهم يتبنون وجهة نظر تنقد المجتمع البورجوازي البريطاني بعمق الا ان وجهات النظر الثلاث لها ما يميزها بعضها عن بعض بقدر ما لها من اواصر مشتركة فيما بينها ، كما ان اسهام كل واحد منها في تحرير الوعي البريطاني ، رغم تجانسه مع الآخرين ، هو بالتأكيد جد مختلف . ولذا فانه من المهم ان نحدد ضمن سياق الواقعية النقدية وجهة النظر الخاصة بكتاب معينين وبتجاهات معينة داخل هذه الصورة الشاملة .

أما النقطة الاساسية الثانية فهي أننا عندما نتحدث عن وجهة نظر ادب خلاق فإننا نشير الى شيء مختلف نوعا ما عن الافكار التي يحملها الانسان عن وعي او الافكار الممكن تجريدها بسهولة تامة . وكلنا يعرف عن تجربة ان الكاتب يحمل آراء في منتهى الغرابة او منتهى اللا منطقية وحتى الرجعية ومع ذلك يبقى كاتبا جيدا الى حد ما ، وعلى العكس من ذلك فان هناك كتابا يحملون افكارا فلسفية وسياسية متنورة و « صحيحة » وهم مع ذلك ليسوا كتابا « جيدين تماما » . وتفسير ذلك ليس بالطبع ان العمليات المستخدمة في صياغة القوانين العلمية متناقضة ، ولكن أنها ليست حكما هي نفسها . ربما تكون قد أدركت كثيرا وبشكل عام صحة مبدأ ما ولكنك لم تفهم على نحو كامل الطرق الحقيقية التي يعمل بها هذا المبدأ : اوقد تكون متملكا بشكل

---

(4) George Eliot ( ١٨١٩ — ١٨٨٠ )
اسمها الاصلي « ماري آن ايفانز » روائية انكليزية من مؤلفاتها :
« آدم بيد » و « سايلاز مارنر » و « الطاحونة التي على النهر » .

( المترجم )

رائع لطريقة عمله فيما يخص حالة أو مجــالا بعينة ولكنك تفشل مع ذلك في رؤية أهميته الشاملة . وهذا قد يحدث للعلماء كما للفنانين . وأنا لا أحاول ــ ولتشهد السماء ــ أن أركز على الفرق الكبير والشامل بين العلم والفن أو بين البنية العقلية للعالم والفنان ، ولكن يبدو أن الفنان بسبب تعامله مع مادة انسانية على درجة عالية واستثنائية من التعقيد يستطيع بشكل خــاص أن يمتلك رؤى واضحة قيمة دون أن يستطيع تحويلها الى صيغ عامة أو نظرية . ولانهاء هذا الموضوع المعقد والصعب ( رغم أنه بالنسبة الي موضوع جد جذاب ) فأعتقد اننا عندما نشــير الى وجهة نظر كاتب ونســتعمل صفتي « اشتراكي » و « نقدي » فأننا نستعمل صفتين همــ رغم كونهما فعاليتين وضروريتين الا انهما تستعملان عادة ضمن سياقات يكون فيها النسيج الفكري من نوع هو في الواقع أكثر اغراقا في التجريدية والتنظيرية من العمليات العادية للفن . ان كلمتي « اشتراكي » و « نقدي » ليستا بالنسبة للماركسي كلمتين مجردتين على نحو خالص . ان الماركسية التي تعلمنا أن الواقع أكثر أهمية مما نعتقد يجب ان تكون هي نفسها وباســتمرار قوة مضادة لاي ميــل نحو التجريد « الخالص » والنظرية « الخالصة » . ولكن ــ ولكي نغالي قليــلا في التبسيط ــ عندما نشير فيحياتنا اليومية الى انسان ما على أنه «اشتراكي» أو « نقدي » فنحن نشير عادة الى « افكاره » المصوغة ، ولكن ما يهمنا لدى الفنان ليس افكاره ( على ذلك المستوى ) ولكن « وعيه » ، فهمه وادراكــه الشاملين للامور . ولست أعني اطلاقا طرح مفهوم الوعي « مقابل » مفهوم الذكــاء او العقل او العلم . فهــذه خطيئة مميتة نصادفهــا كثيرا في الفكر

البورجوازي ولكني ألمح الى انه قد يكون من المفيد ان نذكر أنفسنا بأننا عندما نشير الى وجهة نظر كاتب ما ، وبالمعنى الفني ، فاننا نشير الى وعيه وليس الى افكاره او نواياه على الاصح ، ورغم أن الامرين كليهما عبارة عن عاملين لهما صلة وثيقة بالموضوع .

ولهذا السبب أنوي أن أستعمل في هذه المقالة عبارة « شعبي » أكثر من استعمالي لعبارة « نقدي » وضمن الحركة العامة للواقعية النقدية فانه يبدو لي أن هناك كتابا معينين يفوقون من خلال وعيهم ككل ــ رغم أنهم يقدمون بلا شك بنقد المجتمع البورجوازي اكثر التصاقا في الاساس بأساليب ذلك المجتمع في التفكير والشعور . ويمكنني أن أصنف ضمن هذه الفئة كلا من : « تشارلوت برونتي » و « السيدة غاسكل »[٥] و «ثاكري»[٦] و « جورج اليوت » . انهم كتاب صادقون ولهم الكثير من الرؤى والمواقف التي لا ترضي الطبقة الحاكمة الى حد كبير : لا أريد ان انقص من قدرتهم . ولكن وعيهم رغم كل مظاهره التقدمية يبدو لي في النهاية وكأنه يستعمل ــ نقديا على كل حال ــ داخل حدود شعور البورجوازي الصغير : انه لا يفتح لدى جورج اليوت ( وهي افضلهم ) عرى الشعور البورجوازي رغم أنه

---

(٥) Elizabeth Gaskell ( ١٨١٠ ــ ١٨٦٥ )
روائية انكليزية من مؤلفاتها : « ماري بارتون » و « كرنفورد » .
( المترجم )

(٦) William Thackery ( ١٨١١ ــ ١٨٦٣ )
روائي انكليزي من مؤلفاته : « فانيتي فير ، رواية دون بطل » و « تاريخ هنري ازموند » .
( المترجم )

يلوبها بكل تأكيد ، بينما يقول على نحو أساسي وجوهري كل من « اميلي برونتي » و « ديكنز » و « هاردي » بتفتيح تلك العرى ، ان تلك النظـرة التي يعبرون من خلالها عن العالم ، والمشاعر التي يولدونها ليست اشتراكية ولكنها أكثر مما نعنيه عادة بقولنا « نقدية » ، وقد يبـدو أن الاختـلاف الاساسي بين هاتين المجموعتين من الكتاب النقديين هو أن المجموعة الاخيرة تكتب من وجهة نظر يمكن وصفها بأنها نقدية ولكن ليس بلغة سلبية نوعا ما، وبأنها شعبية ، وذلك بلغة ايجـابية كذلك ، أي أنهـا معبرة عن « وعـي » الشرائح التقدميـة من الشـعب أكثر مما هي معبـرة عن الانتليجنتسـيا البورجوازية الصغيرة ، ان « هاردي » كتب شعبي بهذا المعنى الايجابي لان وعيه في الاساس وعي فلاحي ، أما « اميي برونتي » وديكنز فهما يعكسان ــ كمـا يبدو لي ــ ذلك التحـالف الشـعبي العظيم بين الطبقة العاملـة والبورجوازية الصغيرة والذي ربما كان « بامكانه » ــ حتى عام ( ١٨٤٨ ) ــ ان يكون قد نجح في اعطاء الثورة البورجوازية الديمقراطية في بريطانيـا مضمونا أكثر ثورية وبذا يجعل الثورة الاشتراكية أكثر قربا الى حد كبير ، ان ما كان ممكنا حدوثه في التاريخ ما هو طبعا سوى نوع من التحـزر أو التخمين ، وبالنسبة للناقد الادبي او المؤرخ الثقافي فان لتلك الممكنات بعض صفات الواقع ، ولذا فان يهتم بالتعبير عن تلك القوى التي ، رغم هزيمتها في الوقت الحاضر ، في مجال نضالها لاحراز السلطه ، قد بقيت قوية ومثمرة ، لم يكن ديكنز « وثيقيا »[٧] ولكن ، على ما أعتقد ، ما كان بامكانه أن يصبح

---

(٧) Chartist من المطالبين السياسيين الانكليز في القرن التاسع عشر الذين طالبـوا بتحسين اوضاع الطبقة العاملة من الناحيتين الاجتماعية والصناعية . ( المترجم )

الروائي الذي كان دون « الحركة الوثيقية » تلك . هذا وقد حملت روايات ديكنز في الخمسينات والستينات من القرن الماضي روح « الوثيقية » بل وعمقتها بطريقة ما وجعلتها أقرب الى روح الاشتراكية .

## ثانيا

هناك تناقض مذهل بين شهرة ديكنز العامة كواحد من الكتاب العظام ـ وهي شهرة لا تقتصر على بريطانيا بأي شكل ـ فهو واحد من اثني عشر كاتبا ، أو نحوه ، من الكتاب العالميين الذين يعرف كل شخص غير أمي شيئا عنهم ، وبين الاسلوب الذي يعالجه به الاخصائيون في الادب في بلده وفي امريكا . وحتى بين النقاد الذين عاملوا الرواية بجدية لا نجد سوى ميل قليل لديهم نحو اعتباره كاتبا عظيما جدا ، كاتبا من فئة شكسبير وتشوسر[٨] نفسها . ان اكثر نقاد انكلترا الاكاديميين جدية في هذا العصر وهو ( الدكتور ف.ر. ليفز ) لا يجد له مكانا ضمن كتابه عن التراث العظيم للرواية الانكليزية . ورغم ان مركزه في السنوات الثلاثين الماضية قد تحسن الى حد ما ـ ويعود الفضل في ذلك وبشكل اساسي الى اعمال البروفسور ( ادغار جونسون ) و ( سيلفيا موند ) و ( دجون بن ) و ( كاثلين تيلوستون ) . والدراسة الرائدة المثيرة للاعجاب التي قام بها ( ت.أ. دجاكسون ) فليس

---

(٨) Chaucer ( ١٣٤٠ ـ ١٤٠٠ ) شاعر انكليزي مؤلف « حكايا كانتربري » الشهيرة . ( المترجم )

هناك حتى الآن اعتراف عاما في ( الاوساط الادبية ) الجديرة بالاحترام بمكانة ديكنـز •

وحتى بين اولئك الذين حاربوا على نحو او آخر في سبيل سمعة هـذا الروائي ، فان المرء ينتابه الاحساس غير المريح بأن هؤلاء يفعلـون الشيء الصحيح ولكن على أساس من سبب خاطيء • علينا جميعا أن نشعر بالامتنان لمقالة ( ادموند ويلسون ) الشهيرة ( البحيلاذ ) التي جعلت من تلك النظـرة الى ذلك الكاتب العظيم على أنه عاطفي حماسي أمرا مستحيل الاسـتمرار ، ولكن علينا أن نقول ان احدى النتائج الاساسية لمقالة السيد ويلسون كانت تزويده صورة ديكنز ، ككاتب محترم وضيق الافق ببعض الاعصبة السادية الحقيقية وهو ما يناسب جدا ذوق القريء الغربي الما بعد فرويدي • ورغم أن المرء قد يرحب كثيرا باعادة تهذيب أسطورة ديكنز والتي عملت كـل من ( جورجينـا هوغـارث ) و ( نوادي ديكنز ) ولفترة طويلة ، على ابقائهـا واستمرارها ، فقد كانت هناك نزعة في مؤلفت السيرة الحديثة الى العمـل ببساطة على استبدال صورة ديكنز الداندي الفيكتوري ووضـع صـورة ديكنز الاب العطوف الادواردي مكانها • ولم يكن الوضع أفضل لدى بعض النقاد ( الرفيعي الثقافة ) • من الدارج الآن وصف رواياته بـ ( الرمزية ) وهذا ما يعبر غالبا وبالتأكيد عن معالجة لاعمال ديكنز أكثر جدية وتقريظا من تلك التي عرفناها قبل بضعة عقود • ولكن كلمه ( رمزية ) كلمة يجب استعمالهـا بمنتهى الحذر في أفضل الاحوال ، وهي قد تقودنا بعيدا عن تقويم عادل لفن ديكنز وليس نحو هذا التقويم ، خاصة اذا كان استعمالها ينبيء ـ كمـا

يحدث غالبا ــ عن استغراق في ميتافيزيقيات ( يونغ ) [٩] •

لماذا ياترى فشل النقد الادبي الغربي في القرن العشرين هذا الفشل الذريع في فهم فن ( ديكنز ) ؟ أعتقد أن السبب لا علاقة له بالقيمة الموضوعية، وانها مسألة تتعلق ــ بشكل مطلق تقريبا ــ بالتطور التاريخي للمجتمع الرأسمالي خلال المئة سنة الاخيرة وموقع ( المفكر ) ضمن ذلك المجتمع •

والقول بأن ديكنز لا يشبه الى حد كبير مفكري القرن العشرين يعني أن نقول أمرا جليا غاية الجلاء ، ولكنه أمر يستحق أن يقال ربما لانه يفسر ــ جزئيا على الاقل ــ لماذا احتقر الكثيرون من مفكري القرن العشرين ديكنز أو مدحوه لاسباب غير جوهرية • واذا أردنا ان نفهرس هذه الاختلافات بين ديكنز ومفكري القرن العشرين فقد نشير على نحو خاص الى أن ديكنز كان ــ وذلك بعكس معظم المفكرين الادبيين الغربيين في القرن العشرين ــ سوقيا جدا وعمليا جدا ومتفائلا جدا • وربما يتوجب أن نضيف انه كان ــ رغم نفقاته التي كانت تتجاوز دخله عادة ــ غنيا جدا وذلك من خلال معايير الطبقة الوسطى المهنية ، وانه كان بالمعنى الاكاديمي الاكثر رسمية : غير مثقف اطلاقا •

وجود كل هذه الصفات أو عدم وجود أي منها ــ رغم كونها في حد

---

(٩) هناك مثل جيد على ما اعنيه هنا، الا وهو بعض التفسيرات الاخيرة لرواية «الآمال الكبيرة» والتي قدمتها « دوروثي فان غنت » وذلك في كتابها « الرواية الانكليزية ، الشكل والوظيفة » وايضا آراء « ج.د. ستاندرج » والتي علق عليها على نحو يدعو للاعجاب « دجوليان مونهان » في كتابه « مقالات في النقد » ( ١٩٦٠ ) •

( المؤلف )

ذاتها مثيرة للاعجاب ـ لا يجعل من ديكنز كاتبا عظيما بالطبع ، ولكنها تتضمن ـ لدى محاولتنا تقويمه ـ كونه كاتبا عظيما من نوع خاص بل ومن نوع غريب بالمعايير الحديثة . واذا ما استعملت كلمة ( شعبي ) في مضمار وصف هذا الصنف من الكتاب فاني أفعل ذلك بعينين مفتوحتين .

## ثالثا

هناك اسباب عديدة تدعونا الى استعمال كلمة ( شعبي ) فيما يخص روايات ديكنز ، والبعض من هذه الاسباب ، رغم أنه بأية حال ليس بعيد الصلة بالموضوع ، الا انه لا يدخل في رأيي ضمن الاسباب الحاسمة .

١ ـ هناك أولا واقعة أن ديكنز كان وما زال اجمالا من الكتب المقروئين على نحو واسع . لم يحقق أي كتاب ذاك النجاح الذي حققته رواية ( بيكويك ) . ولقد كان الجمهور القاريء لديكنز ومنذ البداية جمهورا واسعا الى حد كبير ، ويتدرج من الأرستقراطية ( بما فيه الملكة العزيزة نفسها فيما بعد ) الى العديد من افراد الطبقة العامة غير المثقفين ثقافة عالية . وليس من المحتمل ان يكون أي روائي انكليزي لاحق ومن النوع الجاد ـ وحتى ( جورج اليوت ) في قمة شهرتها ـ قد قريء من قبل جمهور واسع النطاق الى هذا الحد ، رغم أن رواية كرواية ( جون برين ) المسماة ( غرفة في القمة ) التي حققت مبيعات هائلة خاصة بعد أن طبعتها دار (بنغوين) للنشر بأعداد كبيرة ، يمكن ان تقارن الى حد ما مع ما حققته كتب ديكنز . ولكن رغم أن الانتشار العريض ـ ولفترة طويلة ـ يجب أن ينظر اليه في

النهاية كشرط ضروري للادب الشعبي ، الا أن العكس ليس صحيحا ، واعتقد أنه من المهم الاصرار على أن استعمالا مرضيا لكلمة ( شعبي ) لا يمكنه أن يجيز مطابقتها مع الانتشار . ان هذه المطابقة بالفعل هي التي قادت بالضبط الى الحط من قيمة كلمة « شعبي » في بلد كبريطانيا حيث تستعمل غالبا كمرادف لـ « الناجح تجاريا » .

٢ ــ ربما كانت « علاقة » ديكنز مع جمهوره المسألة الاشد أهمية . فلا شك أنه كانت لديكنز علاقة وطيدة ، والى حد غير عادي ، مع جمهوره وذلك ككاتب روايات تنشر على حلقات وكمحرر لمجلة « هاوسهولد وردز» . كلنا يعرف تلك الرسائل التي كانت ترجوه أن يبقى « نل الصغير حيا » . من السهل جدا الا نرى سوى الجانب المضحك لمثل هذا النوع من الامور . ولقد وضع البروفسور « جون بت » هذه القضية في موضعها الصحيح وعلى نحو فعال وذلك في كتابه « ديكنز خلال عمله » :

**« لقد عنت مسالة ( نشر الروايات على حلقات ) بالنسبة الى الكاتب انه سيخاطب جمهورا اوسع ولكنه جمهور اكثر رهافة في استجابته ، جمهور يقوم بطرح وجهات نظره وذلك خلال مجرى الرواية بوسيلتين : الاولى هي الكتابة للمؤلف شخصيا والثانية هي انخفاض او ارتفاع مشترياته . ومن خلال النشر على حلقات كان بامكان الكاتب ان يستعيد شيئا من تلك العلاقة الحميمة بين الراوي وسامعيه والتي كانت قد وجدت في عصر القصص البطولية وعصر « تشوسر » ، وبالنسبة الى كاتب حساس تجاه تاثير قرائه فان مثل هذه العلاقة الحميمة قد فاقت اهميتها اهمية مساوىء مثل هذا الاسلوب من اساليب النشر » .**

هذه الناحية تستحق التركيز لانها تتضمن عنصرا هاما يدخل في أية دراسة لتراث شعبي اصيل : انه موقف من الفن ينظر فيه الى الجمهور لا كمجرد مستهلك ( العلاقة التجارية ) ولا كمجموعة متفوقة من الشخصيات المتشابهة ( العلاقة الخاصة بذوى الثقافة الرفيعة ) ، ولكن الى حد ما كشريك فى تأليف الكتاب. وهذا يتضمن طبعا « رفضا » للموقف الفردي المتطرف الذي يرى فيه « التعبير عن الذات » ــ كونه نقيضا لتنظيم التجربة الاجتماعية ــ هدفا للفن والذي ينتقص فيه من أية اهمية تتضمنها عملية تبادل الافكار والآراء .

٣ ــ وهناك ناحية أخرى تتعلق دون شك بموقع ديكنز من التراث الشعبي الا وهي علاقته بالاشكال القائمة من الثقافة الشعبية بمختلف أنواعها . ولم يصادف هذا الموضوع سوى القليل جدا من الدراسات المفصلة حتى الآن ، ولكنه ليس بالامر الصعب أن تتلمس عددا من الخيوط المفيدة في مجال مثل هذا الاكتشاف . هناك مثلا تشربه لمخيلة ومعتقدات حكايات الجن الشعبية . ان كلا من « كيلب » و « فاغين » ، فصلا عن « سكويرز » أو « كروك » ، ما هم سوى غيلان ، أما «بتسي تروتوود» (فضلا عن « براونلو » أو « جون دجارندايس » ) [١٠] فهي عرابة من الجن .

---

(١٠) شخصيات من روايات الديكنز .

( المترجم )

وتشارك « الآنسة هافيشهام » [11] في تراث حكاية « الحسناء النائمة » ( بعد تحريفها على نحو شديد بالطبع ) • ان رواياته كلها مليئة بالساحرات والاعمام الشريرين والسندريلات والاطفال الرضع المهجورين في الغابات •

ربما كان جديرا بالاعتبار الالحاح على ان مثل هذه العناصر التراثية لا يجب ان تتحول الى « نماذج اصيلة » حتى تكسب أهمية أو اهتماما • ان سيطرة العم الشرير امر يمكن تفسيره بسهولة من خلال الشروط التاريخية وليس بالاحرى كمظهر لنموذج ما من النماذج السيكولوجية المجردة • وفي مجتمع يعطي اهمية للميراث وللولد البكر فانه من الطبيعي ان يتورط العم — الاخ الاصغر للاب عادة — في اغراء خاص ينجلي في حرمان الاطفال الصغار من حقوقهم • ان « رالف نكلبي » ( شخصية ديكنزية — المترجم ) لا يحتاج الى تفسيرات « يونغ » في مجال التسبب • ان اطفال ديكنز الصغار المفقودين ماهم سوى نتاج طبيعي لوضع كانت فيه نسبة الوفيات بين الامهات لدى الوضع لا تزال حوالي العشرين بالمئة • وان قراء القرن العشرين ليشعرون بالسعادة اذ يرون اهتمام ديكنز بالاطفال الصغار مثل « اميلي » و « نانسي » كبرهان على نوع من الوسواس الشخصي الذي لم يستطع منه خلاصا ، وفي الواقع فان اهتمامه المعقول بمحاولات « الآنسة بوردت كوت » ( شخصية

---

(11) Miss Havisham شخصية في رواية « الآمال الكبيرة » وهي امرأة هجرها عريسها يوم الزفاف بالضبط فاصيبت بصدمة مرضية جعلتها تبقى في ملابس العرس لا تخلعها وتجلس الى جانب مائدة الطعام التي مدت احتفال بالعرس تنتظر اوبة العريس الذي لم يعد للظهور ابدا . انها تظل على هذه الحالة عشرات من السنين .

( المترجم )

ديكنزية ـ المترجم ) الرامية الى القيام بشيء عملي يهدف الى مساعدة العاهرات يظهر أنه نظر الى المسألة بوصفها مشكلة اجتماعية موضوعية وصحية على أية حال . واذا كانت الشخوص والحوادث النموذجية الخاصة بديكنز والتي تتكرر في رواياته تساهم اصلا في التراث الشعبي القديم فذلك لانه قد تحرك متوغلا بعمق ـ في الحياة وفي الخيال ـ في التجارب الفعلية للناس ، وهي تتكرر بالفعل وتشكل قوالب نموذجية يمكن تحديدها ، كما ان التعبير عنها بلغة فانتازية هو اساس الفن الشعبي ووظيفته .

لا احاول بالطبع التلميح الى ان ديكنز كان لا يعاني هو نفسه من مشاكل وشذوذات نفسانية بل مما هو اسوأ من ذلك . لقد كان يعاني من عقد كثيرة وكان الى حد ما شخصا غير سعيد ، وعلى نحو عميق . ولكن ممارسته لحياة نشيطة وعملية ومليئة بالنشاطات الاجتماعية ، وكذلك التزامه الكامل ليس ـ وفق اسلوب مثقفي القرن العشرين ـ ببعض « الافكار » المتعلقة بالواقع ولكن بالواقع نفسه . وبمواجهة العالم وتغييره ، كل هذا عدل الى حد عميق احباطاته لشخصيته [١٢] . ان ما اريد الالحاح عليه هو ان الاحساس الكامن خلف الروايات احساس يدل على سلامة العقل بشكل

---

(١٢) ان قدرة ديكنز على استعمال مادة مستقاة من حياته الخاصة بطريقة موضوعية ـ وهو ما يمكن تبينه دائما ـ امر شديد التاثير . ان « دافيد كوبر فيلد » وهي اكثر رواياته علاقة بحياته الشخصية واحدة من اكثرها توازنا وهي بالتاكيد ارقها . ان حادثة كاعادة اكتشاف شخصية « ماري بيدنل » التي كان ينسج حولها في داخله اوهاما رومانسية عميقة ، تستعمل مرة اخرى في رواية « دوريت الصغيرة » وذلك بتوازن وتحكم يدعوان للاعجاب .

( المؤلف )

اساسي ، كما انه متوازن وغير عصبي ، ان الوصف التقليدي الذي يوصف به ديكنز عادة بأنه روائي كوميدي وصف صحيح رغم انه قد حجب أحيانا عظمته . ان عنصري العنف والتطرف في كتبه ـ وهما على درجة هائلة من الاهمية ـ لا يتجاوزان كونهما تغلغلا يغذيه الخيال في حقائق الحياة التي عرفها . وان لم تكن كتبه كتبا « بهيجة » فذلك لانه لم يعش في عالم بهيج . أعتقد ان تراث حكايات الجن قد سعد ديكنز الى حد كبير على تطويق الحياة التي كان يواجهها فنيا (وربما كانت كلمة فانتازيا هي الاغنى) ، وأن واحدة من علامات تمثله الناجح للتراث هي واقعة انه قد اضاف هو نفسه شخصيات وحوادث كثيرة الى الميثولوجيب الشعبية . لست مضطرا الى قراءة « مارتين تشوسلفيت » حتى تعرف مدى أهمية « السيدة غامب » (١٣) .

ثم هنـاك علاقته الحميمة بالظواهر المعـاصرة كالميلودرامـا ومسرح المنوعات . ان « الليدي ديدلوك » (١٤) بمعنى من المعاني شخصية عادية من شخصيات ميلودراما القرن التاسع عشر . انها الجدة الشرعية لبطلة روايـة « ايست لين » ولشخصية المرأة الشريرة الذكية ذات « الماضي غير النظيف » التي تتحرك بحرية في مسرحيات « بينرو » (١٥) و « أوسكار وايلد » . ان

---

(١٣) شخصية من رواية ديكنز « مارتين تشوسلفيت » .
( المترجم )

(١٤) Lady Deadlock شخصية من رواية ديكنز « البيت الكئيب » .
( المترجم )

(١٥) Arthur Pinero ( ١٨٥٥ ـ ١٩٣٤ ) .
كاتب مسرحي انكليزي ، من مسرحياته « السيدة تانكري الثانية » و « القتال الوسطي » .
( المترجم )

حماسة ديكنز الشخصية للمسرح وحبه لتمثيل لم يكونا بالنسبة اليه مجرد نشاط جانبي ولا نوعا من الاستعراضية . من الصعب أن تتصور أي كاتب روائي هام في القرن العشرين يقوم بزيارة الاقاليم بسبب من مجرد حبه لها وذلك في « فارس » ( بتسكين الراء ) معاصر من النوع الذي يعرض ليوم واحد . كما أنه من الصعب بالدرجة نفسها أن يتصور المرء كاتبا معاصرا يصف ( باللهجة نفسها ) زيارة « جورج راونسول » لمسرح منوعات « آستلي » كماوردت في رواية « البيت الكئيب » .

**« يتوقف متمحصا عند جسر « واترلو » ويقرا اعلانا عن مسرحية ، يقرر ان يذهب الى مسرح « آستلي » . وهناك يشعر بمتعة عظيمة وهو يرى الجياد واستعراضات القوة الجسدية ، ينظر الى الاسلحة بعين الناقد ، يستهجن المبارزات لانها تبرهن على قلة المهارة في استخدام السيف ، ولكن العواطف تلمسه في الصميم . وفي المشهد الاخير وعندما يركب امبراطور التتار في عربة ويتعطف مباركا « العاشقين الملتئمي الشمل بان يلوح فوقهما براية الإتحاد فان اهدابه تتبلل من الانفعال » .**

المهم هنا هو أن اللهجة ليست بالتهكمية ، أو المتنازلة ولا هي بالعاطفية رغم ان هناك نفحة من التهكمية والعاطفية ، وهي نفحة يمكن أن تتعاظم حتى تصبح عاصفة ، ولكنها تمثل ــ كما يبدو لي ــ « قبولا » لتجربة « جورج » وليس تجاهلا ولا حتى تذوقا متكلفا . ليس لهذا ايةصلة باكتشف السيد « ت.س.اليوت » الخجول مثلا لاهمية « ماري لويد » .

٤ ــ على المرء أن يذكر فيما يتعلق بهذا الامر بالذات الواقعة الهامة ــ

التي لم تصادف اهتماما عاما سوى مؤخرا وذلك عن طريق « قراءات » السيد « املين ويليامز » ـ الا وهي أن أفضل « محيط » لتقويم ديكنز هو قراءته « بصوت مرتفع » • ان قيام الروائي نفسه بتلك القراءات أمام الجمهور ـ وقد كانت ناجحة الى حد غير عادي ـ في سنواته الاخيرة قد استعمل من قبل بعض النقاد المعاصرين لتوضيح عاصر يأسه الشخصي ( حاجته للمال كي يستمر في العيش بطريقته التبذيرية ، الحاجة السيكولوجية التي ادعى انه حاول اشباعها بالقراءة المتكررة لحادثة مقتل نانسي التي تجمد الدم في العروق ) وليس بالاحرى لالقاء الضوء على طبيعة تلك الروايات • ان القراءات العامة من ذلك النوع الذي مارسه ديكنز هي بالطبع حالة خاصة تتضمن تشذيبا دقيقا واختيارا لمادة الموضوع ، ولكنها تذكرنا على نحو مفيد بأن الروايات « يمكن » قراءتها بصوت مرتفع وانها كانت قد قرئت بهذه الطريقة فعلا • وفي الواقع فان عادة القراءة بصوت مرتفع هذه والتي مارستها العائلات الفكتورية اكثر بكثير مما يمارسها سليلو تلك العائلات الآن في عصر التلفزيون ، هذه العادة تحتاج الى دراسة جدية من قبل أي شخص يحاول تحديد ذلك المستوى من التواصل مع الجمهور الذي كان يهدف اليه ديكنز • كما انها تؤكد أيضا ـ على نحو عرضي ـ على المأزق المتضمن في الحاجة لى تجنب جعل وجنات الشباب تتضرج بحمرة الخجل • أود ان افترض أن نسيج نثر ديكنز ـ أكان ذلك قد تم عن طريق جهد واع او غير واع ـ مناسب تماما للقراءة بصوت مرتفع • وعلى هذا المستوى ، فان اسلوبه الذي قد يبدو ـ أثناء القراءة الفردية ذات الصمت المتطلب ـ ثقيل الوطء ولو الى حد قليل

بسبب التكرار ووضع الخطوط تحت الكلمات غاية التوكيد ، وهما أمران قد يضجران القارىء الاكثر ثقافة ، هذا الاسلوب قد ثبت في النهاية أنه الشيء المناسب تماما . واعتقد ان هذه ملاحظة تستحق الذكر لانها تلقي ضوءا على ما هو بالاحرى السؤال الجوهري ، السؤال المتعلق بمستوى الوعي الذي كان يحمله ديكنز . وقبل ان نتحدث عن أثر مشهد كمشهد موت « دجو » في روايــة « البيت الكئيب » ونصفه بأنه « فــج » ـ ان لم نقــل « مثير للعواطف » ـ فاننا نحتاج الى تذكير انفسنا بأمرين : ( الاول ) : هو أنه بقدر ما يكون نسيج الحوار الدرامي ملزما ـ وذلك في سبيل الفهم المباشر ـ بأن يتصف بحد اقل ايحائية من الحوار في رواية لـ « هنري دجيمز » مثلا ، فان الاداة نصف الدرامية لقراءة تتلى على جمهور او لقراءة بالقرب من مدفأة منزلية ، ستفرض على الكاتب اسلوبا قد يكون الوقع فيه أشد اتساعا نوعــا ما . و ( الثاني ) : هو أن صفة « شعبي » بالذات كلمة تتضمن أمورا هامة : انها تتضمن التواصل ليس وفق شروط الكاتب فحسب ولكن وفــق شروط العالم الخارجي . ان الاتجاه في النقد الغربي الحديث يميل الى الاستياء من أي تدخل كهذا في التواصل ، الذي ينظر اليه كأمر مثالي ، بين الفنان الفرد والقارىء المدوزن ( بضم الميم وتسكين الواو وفتح الزاي ) تمامــا ، والى الاحساس بالحاجة الى تفسير ـ لا تردد فيه ـ لاي توسيع لتأثير ( وقع ) ما يضعه الفنان الحائز على الاعجاب موضع اهتمامه ، تفسيره على أنه « تنازل » واع منه . لقد آن لنا أن ندرك أن سوقية ديكنز ـ رغم انهــا لا تخلو من معضلات دون شك ـ هي اجمالا عنصر من عناصر القوة لا يضاهى .

لقد ذكرت عددا من النقاط ـ مدى اتساع نطاق جمهوره من القراء ، موقفه من ذلك ، علاقته الحميمة بما تبقى من الثقافة ( الفولكلورية ) الاقدم عهدا او ما جرى تكييفه ، وذلك بعد مجيء الثورة الصناعية ، موقفه الضمني من الفن كنشــاط عمومي ـ كل ذلــك يؤدي بناء على مــا أظن الى كلمة « شعبي » عندمــا تتطرق الى فن ديكنز . ولكني لا أعتقد أن أيــا من هذه الاعتبارات أو كلها ، مهما تكن اهميتها ، هي السبب الرئيسي وراء تســمية ديكنز كاتبا شعبيا عظيمــا . ولكي تناقش ذلك علينــا أن ننظر الى الطبيعة والمضمون الفعليين للروايات نفسها . وبهذا لا اعني طبعــا مادة موضوعهــا ببساطة ـ أي المادة التي عالجها ديكنز ـ ولكن المجموعة المعقدة الشاملة التي خلقها والتي تحتوي ، وعلى نحو شديد التشابك ، على مادة موضوع ( ممكن تجريدها على أساس أن العالم الفانتازي لرواية ما يمكن أن يكون بل ويجب « في النهاية » أن يكون ، ذا علاقة بالعالم الحقيقي ) وتنظيم وخطابة ووجهة نظر الكاتب الشخصية المتحكمة بكل شيء . وبينما أشدد على أن الفن ليس هو الحياة فلا أعتقد أن علينا على الاطلاق أن نتخذ موقف المطارد من قضية مادة الموضوع . ولا أعتقد أن كون أعظم كاتب انكليزي في منتصف القرن التاسع عشر قد كتب حول لندن وأحياء الفقراء والسجون والسكك الحديدية والمصانع وأكوام التراب وأرصفة الموانيء واصلاحيات الاحداث والمحاكم القضائية ، وكذلك حول القصور المترفة والمضاربين الماليين وبيوت الطبقــة الوسطى المريحة ، لا اعتقد ان هــذا كان محض صدفة . ولا أشــك في أن الروائي الذي يتعامل بشكل جيد بالفعل مع دائرة اجتماعية صغيرة نســبيا

وغير واعدة ( كالكاتبة جين أوستن ) أكثر قيمة بكل معنى الكلمة من روائي كـ ( دزرائيلي ) [١٦] يتعامل ــ ولكن بابتذال ــ مع دائرة اجتماعية اوسع نطاقا ، ولكن مط هذه الفكرة الى حد جعلها دفاعا عن المحدودية لمجرد المحدودية ليس بالامر المفيد ، كما أني لا اشك في أن الاتساع المطلق لنطاق اهتمامات ديكنز الاجتماعية وولعه الشديد بما يجب على المؤرخ أن يسميه بالقضايا الجوهرية لعصره يشكلان واحدا من أهم عناصر عظمته •

ان رواياته عبارة عن فانتازيات ، سلسلة من الصور معقدة ولكنها واضحة ، صعبة وفي الوقت نفسه بسيطة ، تعالج مجالات هامة من الحياة في انكلترا القرن التاسع عشر ، ومواقف نسانية داخل تلك الدائرة تتجمع متحولة الى موقف أو نموذج أو صورة متخيلة كلية هي الكتاب نفسه • وأحيانا تسيطر على الكتاب صورة متخيلة واحدة يتقيد ويلتحم بها كل أمر آخر ــ صورة القانون ( الذي جعل له كيان مادي محسوس في المحكمة العليا ) في رواية « البيت الكئيب » ، صورة السجن في رواية « دوريت الصغيرة » ، صورة نهر «التيمز» في رواية «صديقنا المشترك» وأحيانا توصف الصورة بأفضل أسلوب وبلغة أكثر تجريدا : ان عنوان رواية «الآمال الكبيرة» أو رواية «الازمنة العسيرة» عنوان ذ تي الايحاء يحمل من الاهمية قدر مايحمله النموذج البصري للصورة • ان مضمون كل كتاب يمكن أن يفكر به من خلال شروط الصورة أو النموذج الكلي الذي يصهر كل الاجزاء الاساسية

---

(١٦) Disraeli ( ١٨٠٤ - ١٨٨١ ) .
سياسي وروائي انكليزي . من مؤلفاته « كونينغسبي » و « سيبيل » . ( المترجم )

المكونة لـه : مادة الموضوع ، الاسـلوب ، وجهة نظر الكـاتب المتحكمة بالرواية ٠ ان الصورة أو النموذج الكلي لروايـة من روايات ديكنز صورة مجسدة دائما وليست نظرية ، متعددة الجوانب وليست مسطحة ، متناميـة وليست سكونية ، تاريخية وليست ميتافيزيقية ٠ كما أن المضمون شعبي ٠

## رابعـــا

من الضروري أن نشير بأقصى درجـات الوضوح الى المعنى الـذي تستعمل من خلاله كلمتا « شعب » و « شعبي » في هذه الصفحات ٠ ولـن يكون من السهل أن نفعل ذلك ضمن حيز ضيق دون أن نكون عرضة للاتهام بالدوغمائية لنظرية الى حد ما ٠ ومن حسن الحظ أن ديكنز نفسـه كان قد أعطانا نقطة انطلاق جيـدة ٠ ففي مقطع مشـهور أنهى به خطابا ألقـاه في الاجتماع السنوي لذكرى تدشين « مؤسسة برمينغهام وميدلاند » وذلك في السابع والعشرين من أيلول ( ١٨٦٩ ) ، أعلن أنه سـيحرر ضميره من عبء عقيدته السياسية « التي ضمنها في مقالتين ، والتي لا علاقة لها بأي حزب أو أشخاص معينين » ، وتابع . « ان ايماني بالناس ( People ) الحاكمـين ـــ اجمالا ــ صغيرا جدا ، أمـا ايماني بالشـعب ( People ) المحكوم فهو ـــ اجمالا ـــ لا حد له » ٠

وقد أثار هذا التصريح في آنـه ضجة كبيرة خـاصة بين الليبراليين اذ افرضوا أن ديكنز كان يعني بـ « النـاس الحاكمين » حكومة « السـيد

غلادستون » وظنوا أن ديكنز لا بد وأنه قد أصبح من حزب «توري» [١٧]. وقد بذل الروائي نفسه أقصى جهده كي يوضح ما عناه بالاصرار على أنه أراد من كلمة ( People ) الاولى أن يكتب أولها بحرف صغير ( وتعني الناس ) وأراد من الثانية أن يكتب أولها بحرف كبير ( People ) ( وتعني الشعب ) • وقد طرح هذا الموضوع مرة ثانية عندما كان في «برمينغهام» ، وأضاف لاثبات حجته استشهادا هاما من كتاب « بكل » [١٨] : « تاريخ المدنية في انكلترا » الذي عالج هذه الموضوعة : « ان المشرعين هم دائما على وجه التقريب معوقو المجتمع وليسوا مساعديه على التطور » •

وليس مدهشا أن يسيء السياسيون والمنظرون السياسيون في عهد ديكنز فهم تصريحاته رغم أنه أنكر على نحو واضح أنه كان يشير الى أي حزب أو أشخاص معينين ، لان ما قاله يتجاهل في جملتين الافتراضات الرئيسية التي كان الفكر السياسي للديمقراطية البورجوازية مبنيا عليها • ان الديموقراطي البورجوازي الذي يؤمن بأن النظام البرلماني البريطاني كما جرى تطويره منذ عام ( ١٨٣٢ ) هو أوج الديمقراطية ، لا يستطيع أن يقبل فكرة أن هناك تقسيم جوهري ومن النوع الذي لا يمكن تخطيه في مجتمعه قائم بين اولئك الذين يحكمون والذين هم محكومون • فهو ، على كل حال ، سيجادل قائلا ان المحكومين « ينتخبون » حاكميهم • واذا كان

---

(١٧) Tory حزب سياسي بريطاني تأسس في القرن السابع عشر وهو الآن حزب المحافظين. ( المترجم )

(١٨) Buckle ( ١٨٢١ – ١٨٦٢ ) مؤرخ بريطاني •
( المترجم )

الناس يختارون كحكام عليهم أشخاصا يعملون ضدهم ، أو أشخاصا ذوي مصالح تختلف عن مصالحهم ، اذن فهم اما أغبياء جدا ( وهم بناء عليه غير مؤهلين للحكم على أية حال) أو أنهم سيكتشفون خطأهم فيصححونه مع مرور الزمن . أما كونهم « لا يستطيعون » أن يصححوا ذلك ضمن حدود اطار الافتراض السياسي الذي يفرضه النظام « الاقتصادي ـ الاجتماعي » الجاري في حينه ، هذا الامر لا يدخل في الواقع مجال تفكير الديموقراطي البورجوازي لان يستلزم تجوز الافتراضت نفسها التي يعتمد عليها تفكيره. فالنظرية الديموقراطية البورجوازية من ذلك النوع الذي تطور في بريطانيا خلال السنوات المئة والخمسين الاخيرة تعتمد في الواقع على الرأي القائل أن ليس هناك في ذلك المجتمع فروق طبقية لا يمكن تجاوزها ، أي بكلمات أخرى : لا توجد فروق أساسية مصلحية لا يمكن ـ من خلال النظام الاجتماعي القائم ـ تعديلها الى حد ازالتها من الوجود . وبمعنى آخر : فان الديمقراطي البورجوازي لا يستطيع ( دون أن يتوقف عن أن يكون ديموقراطيا بورجوازيا ) أن يقبل بالافتراض القائل ان الطبقة الحاكمة في مجتمعه ـ بسبب امتلاكها لقوى المنتجة وسيطرتها على الدولة وجهاز الاعلام في المجتمع ـ يمكنها التصرف على نحو مضاد لمصالح الاغلبية العظمى من « الشعب » رغم الحقوق الديمقراطية التي كسبها « الشعب » .

ان قوة تصريح ديكنز المتعلق بعقيدته السياسية تكمن بالضبط في ذلك التمييز المتضمن فيه قوتين منفصلتين ومتصارعتين : الناس الحاكمين والشعب المحكوم . اما أنه كان مدركا تماما ـ وعلى مستوى عميق من الفهم السياسي

ـ لما كان يقوله ويعنيه فتوضحه رسالة كتبها الى « دجيمز فيلدز » وذلك بعد بضعة ايام من تصريحه الثاني في برمينغهم في كانون الثاني ( ١٨٧٠ ) .

**« هل اصابتك ولو لمسة صغيرة من الراديكالية التي واجهت بها اولئك الناس في برمينغهسام من خلال كلمات « بكل » ، اني الاحظ بكل فخر انها تصيب كل التجار السياسيين العاديين ـ من كل الانواع ـ بالجنون الكامل . كان هذا هو قصدي ، وذلك كاعتراف مني مفعم بالامتنان لسوء الفهم الذي صادف كلماتي الاولى » .**

والآن فان ادراك الفرق الاساسي بين الشعب والحكام لا يتضمن بالضرورة تحليلا للاساس الطبقي لذلك الفرق من النوع الذي بسطه ماركس وانجلز وقد كانا مواطنين معاصرين لديكنز في انكلترا في ذلك الوقت . لم يكن ديكنز مفكرا سياسيا منهجيا . ان ذلك الخطاب نفسه الذي أنهاه باعتناقه المبدأ الراديكالي يشير الى مزيج غير عادي من الطريقة الابوية في الحكم والراديكالية والايمان بالاعتماد على النفس والمثالية الدينية ومعاداة نفوذ الاكليروس والحس التجاري العملي المباشر . ان المواقف الغامضة ( المتضمنة أكثر من معنى ) تجاه الاحسان للفقراء ( الخيرية ـ حب البشر ) والمتجدرة في رواية « البيت الكئيب » والمعبر عنها بشكل ممتع جدا في تعقيدات علاقته الفعلية مع الآنسة « بوردوت كوتس » لهي مثال واضح على ذلك النوع من المعضلات التي لم يستطع ان يجد لها حلا طوال حياته . لا يريد المرء أن يعطي ذلك الانطباع بأن ديكنز كان ماركسيا دون وعي منه أوحتى « اشتراكيا » ما قبل ماركسي » . لقد كان ـ أدرك هو نفسه ـ راديكاليا

يحمل الكثير من الغموض الذي كانت تتضمنه هذه الكلمة في أواسط القرن التاسع عشر • ولكن اهتمامنا بديكنز كمفكر سياسي أقل من اهتمامنا به كروائي • ان القوة العاطفية والصور ذات الخيال التي تقبع وراء اعترافه بمعتقده السياسي وليس بالاحرى أهمية هذا المعتقد المجردة أو علاقته بالضبط بفلسفة « بكل » ( أوكارلايل )[١٩] هي الشيء المهم بحد ذاته • وان امتحان مركز ديكنز ككاتب شعبي لا يكمن في أفكاره بل في رواياته • اذن ، لو شدد المرء على هذا التصريح السياسي بعينه فذلك لانه يجمع على نحو رائع عددا من الخيوط والانطباعات والتوكيدات التي تصبح أشد هيمنة مع تقادم الزمن وخاصة في رواياته الاخيرة •

اذن ، لا يرى ديكنز « الشعب » كمصطلح غامض أو شديد الشمول — كل شخص دون تمييز — ولكنه يراه كقوة محددة تتمايز على نحو متفرد عن أولئك الذين يحكمون • وهو يراه بعينين مليئتين بالامل وبالثقة • وهذا كل مافي الامر • ولكنه كاف ، كاف لهدفه ككاتب مبدع ولتوضيح عام لاستعمال كلمة « شعبي » ان استعماله للحرف الكبير ... لدى حديثه عن الشعب — وهو الامر الذي يقيم له وزنا كبيرا — يعطينا دلالات عظيمة • لان ما يشير اليه هو تمييزه لـ « الشعب » لا ككتلة سلبية بل كقوة ايجابية • وهذا أمر جوهري • ان « الشعب » في مجتمع تحوز فيه طبقة مستغلة ( بكسر الغين )

---

(١٩) Thomas Carlyle ( ١٧٩٥ — ١٨٨١ ) •
مؤرخ بريطاني وناقد اجتماعي من مؤلفاته « الثورة الفرنسية » •

( المترجم )

صغيرة على القوة وعلى الاملاك الاساسية ، « الشعب » هنا هو أولئك المستغلون ( بفتح الغين ) مقابل اولئك الذين يستغلونهم • ليس هناك بالطبع أية ميزة مطلقة في كون المرء مستغلا ( بفتح الغين ) ، ولكن هناك نقيصة خاصة في كونه مستغلا ( بكسر الغين ) ، لان استمرار الاستغلال الذي تعيش منه من شأنه ـ مهما تكن ميزاتك أو دوافعك الشخصية أو افعالك الطيبة الاضافية ـ أن يؤدي بك الى أفعال ومواقف وافكار تعيق التطور الضروري للكائنات البشرية جملة • في مجتمع طبقي كبريطانيا الآن فان ميزة « الشعب » هي انه ـ بخلاف ما تفعله الطبقة الحاكمة ـ قادر وعلى نحو بناء على حل المشاكل الاساسية التي تواجه المجتمع برمته ، وهو بذلك قادر على رفع نفسه والمجتمع كله الى مستوى جيد من الانجازات والامكانيات ، وعلى تحقيق حرية من نوع جديد • وهذا التقدم ليس بالاوتوماتيكي ولا هو بالحتمي الا ضمن المعنى العام القائل ان التاريخ قد بين حتى الآن ان الكائنات البشرية طرا قد نزعت ( مع كل الصعوبات والعوائق والاخطاء ) الى اختيار كل مشاكلها الاساسية ، والى التطور لا التراجع ، على الاغلب • ويمكن أن نرى الصراع على السلطة في المجتمع البريطاني الحديث ، اذن لا كصراع بين مجموعتين طبقيتين رئيسيتين ومتعادلتين اخلاقيا ـ والذي تتميز فيه المجموعة الاكبر بفضيلة واحدة ، ألا وهي أنها تضم عددا «أكبر من الاخرى التي هي أقل عددا» ـ بل كصراع بين الشعب والمعادين للشعب • ان مفهوم « الشعب » في الواقع مرتبط على نحو لا فكاك منه بقضايا القيمة وقضايا القيمة أمر يمكن معالجته من خلال علاقته بالشعب

فحسب . وبما انه لا توجد هناك سوى قيم انسانية فقط ( ان مفهوم ما هو ذو قيمة ـ ككل ـ يعني ما هـو مفيد للكائنات البشرية ) فمن المستحيل الحكم على أي مظهر من مظاهر الثقافة الانسانية أو تقويمه ـ أكان ذلك رواية « البيت الكئيب » أو آخر مسلسل تلفزيوني ـ الا من خلال دوره أو مشاركته في تطور الانسانية . ان طرح هذا المبدأ العـام لا يتضمن بالطبع ما فحواه ان المرء قد فعل أكثر من أنه قام بطرح مبدأ عام . ان مشاكل تطبيقه معقدة للغاية وتتحدى بالتأكيد أية معالجة دوغمائية . ولكن المبدأ ، على كل حال ، صحيح ، ولهذا السبب عينه فان قضية موقف ديكنز من « الشعب » مرتبطة على نحو وثيق بقيمة رواياته .

ان كلمة « شعبي » لا تعني ببساطة ـ اذا كنا سنستعمل هذه الكلمة بتبصر ـ : « خاص بالشعب بالمعنى السلبي » . بل العكس هو الصحيح ، اذ أن اسـتعمال هذه الكلمة بمثل هذا المعنى هو تحقير لهـا وبالتالي تحقير للشعب . ان الاشارة الى صحيفة « الديلي ميرور » كصحيفة « شعبية » او اطلاق صفة « شعبي » على مسلسل تلفزيوني تافه خيانة لا للكلمات ، بـل للشرف الانساني ذاته ، لان ذلك يتضمن قطعا ان الاسوأ قد يكون كافيـا لـ « الشعب » . بالطبع هنـاك الملايين من الرجال والنسـاء الذين يقرأون « الديلي ميرور » وهم يقومون طبعا بشرائها طوعا بالمعنى الصارم للكلمة . وكذلك ، دون شك ، كانت النساء الهنديـات ينتحرن لدى وفاة أزواجهن ، وبالطريقة نفسها كان عشرات الالوف من الشباب الالمان يتطوعون في الجيش النازي . اذا كانت الضغوط قوية الى حد كاف فان الناس قد يقومون بأي

تصرف وعن رغبة . التقدم الانساني يتوقف على التغلب البطيء والمؤلم ـ غالبا ـ على تلك الضغوط والمواقف التي مهما تكن مقبولة ومجمدة في وقتها ـ الا أنها في الواقع تمنع الكائنات البشرية من توسيع حقل حريتها . ان الثقافة الشعبية ـ اذا لم تتحول هذه العبارة الى نوع من السخرية ـ هي الثقافة التي تساعد وتقوي الشعب وتزيد من ثقته بنفسه وتلقي الضوء على مشاكله وعلى امكانياته ايضا .

ان التراث الشعبي في الادب يعني ، اذن ، أدبا ينظر الى الحياة من وجهة نظر الشعب ، الشعب الذي لا يهمهم هنا على نحو سلبي بل ايجابي . ان أدبا كهذا لن يعطي ـ الا على حساب قيمته بالطبع ـ نقاط الضعف والفساد او النواحي الكريهة لدى الشعب : وهو لن يرى ـ الا على حساب قيمته بالطبع ـ الحياة كما « يريد » هو نفسه ان يراها . اذا كانت نظاراته ملونة بألوان الزهور فيجب أن يكون ذلك انعكاسا لزهور « بليك » وليس للزهره المرسومة على علبة الشوكولاته . ان لندن كما يراها بليك [٢٠] وديكنز ليست أقل فظاعة لانها مرئية من وجهة نظر « الشعب » ، وكذلك بالنسبة الى أوكسفورد كما يراها « هردي » و « أوكرانيا » كما يراها « شولوخوف » .

ان الميزة الجوهرية للتراث الشعبي لا تتجلى في أنه يجب أن يكون

---

(٢٠) انظر ترجمتي لقصيدة « بليك » التي عنوانها « لندن » والمنشورة في عدد المعرفة السورية رقم ( ١٧٦ ) لتاريخ تشرين اول ١٩٧٦ ضمن مقالة لارنولد كتل عنوانها :
« التقاليد التقدمية في الثقافة البورجوازية » .

( المترجم )

متفائلا ، ولكن في أنه يجب أن يكون صادقا : ولانه صـادق فان سـيكون متفائلا في الواقع • ولكن هذه الكلمات الكبيره والمعطاءة ك « صـادق » و « متفائلا »ليست ، حكما أفضل ما يمكن استعماله في النقاش والتحلل • ان الكلمات الاقل تواضعا تخدمنا على نحو أفضل اجمالا • ان اسـتخدام السؤال القائل : « هل هو صادق ؟ » كمحك لنتاج التراث الشعبي قد يكون من ناحية عملية أقل فائدة وأقل صلة بالحقيقة من السؤال القائل : « هل يخدم الشعب ؟ » ورغم أن هذا المحك قد يساء استخدامه كما قد يساء استخدام غيره فان مساوئه على الاقل ، أمر أكثر قابلية للمناقشـة وبالتالي أكثر قابلية للاصلاح من تلك اللا انسانية التي تدافع عن نفسها بلغة التجريدات اسامية أو القيم المطلقة •

## خامسـا

أود أن أستشهد برواية « البيت الكئيب » لاوضح ما أعنيه بقولي ان وجهة النظر الشعبية التي كتبت روايات ديكنز من خلالها هي التي حددت طبيعتها وأهميتها الجوهريتين كأعمال فنية • ولدي من المجال ما يسمح لي بذكر ثلاث نقاط فقط ولكن ربما ستخدم هذه في تبيان ما أريد الوصول اليه •

**(١) الاهمية المركزية للقانون في « البيت الكئيب » ووجهة نظر ديكنز فيما يتعلق بـه :**

تقع المحكمة العليا في قلب « البيت الكئيب » • وهي على نحو واضح

جدا في مركز عقدة الرواية ، لأن قضية « دجارندايس » و « دجارندايس » نفسه هما اللذان يربطن مختلف الشخصيات والمجموعات الجوهرية التي في الكتاب، ويجعلانها تتصل بعضها ببعض ـ ولكنها الصورة المهيمنة على الكتاب أيضا ، ولب نمطها حسيا وعقلانيا • انها قلب جغرافيا الرواية بذلك الاسلوب نفسه الذي تقبع فيه لندن في مركز انكلترا الصناعية المعاصرة، كما أن المحكمة العليا هي جزء لا يتجزأ من لندن • انها تقدم الينا كأمر ممسوس تماما وكأنها مؤسسة من صنع البشر مقيدة جسديا واقتصاديا بتطور مجتمع بعينه ، والضباب المتسلل الذي يستدعى بطريقة ممتازة وتصويرية في المقاطع الاولى من الكتاب نراه يتسلل داخلا الى عمق نسيج الرواية نفسه ولا يلونه فحسب بل يوسع أبعاده • فالضباب في « البيت الكئيب » مثله مثل الضباب في قصيدة « بروفروك » لا ليوت ـ وهو بالفعل ضباب لندني حقيقي ـ ذو وجود مادي متعدد الوجوه ، فهو يقرص بلا شفقة الاصابع المرتجفة لاقدام وأيدي الصبي الصغير المتمهن • ورغم أن الضباب يجعلنا نتذكر من خلال صورة « الميجالوسوروس » [٢١] ماضيا من الطين البدائي والبربرية والانفلات ، فانه يوحد هذه الرؤية مع ذرات السخام الفعلية في عصر الفحم هذا ( المعاصر لديكنز ـ المترجم ) وبذلك يصبح الضباب مرتبطا على الفور بلندن في بداية العهد الفيكتوري ، وبالذي صنعه الانسان بالانسان اذ قليلا أو كثيرا •

---

(٢١) Megalosaurus نوع من الديناصورات طوله مابين ( ٤٠ ـ ٥٠ ) قدما . كان من آكلة اللحوم ، شديد القوة ، وخطرا على بقية الحيوانات .

( المترجم )

كل شيء في « البيت الكئيب » مترابط مع القانون . فالقانون هو الذي حطم كلا من « الآنسة فلايت » و « غريدلي » وسيحطم « ريتشارد » . ان حي الاكواخ الحقيرة المسمى « توم أول ألون » أو ( توم لوحده تماما ) يتقيأ « دجو » ، وهو متعلق بالمحكمة العليا طبعا . كما أن خطيئة « الليدي ديولوك» ووصمةالعار اللاحقة بـ «استر» تخالفان القانون في موضع تتلاقى فيه المراسيم القانونية والاجتماعية معا ، فـ « استر » ابنة « غير شرعية » . القانون لا يجلب سوى البؤس ويقدم لنا على أنه مقيد على نحو لا فكاك منه بالدولة البريطانية ، وهذه الدولة تقدم لنا ( رغم ان ديكنز نفسه ما كان سيستعمل هذه العبارة ) كأداة للسيطرة الطبقية . وللاشارة الى الحد الذي تطورت معه وجهة نظر ديكنز في الدولة مع حلول عام ( ١٨٥٢ ) فلا علينا سوى مقارنة « أوليفر تويست » مع « البيت الكئيب » ففي حين أن «اوليفر تويست» رواية تهاجم بعض المساوىء في المجتمع البرجوازي فان « البيت الكئيب » تضرب في أساسات ذلك المجتمع نفسها .

القانون في « البيت الكئيب » يقدم لنا اذن كجزء حيوي وأساسي من النسيج الاجتماعي ككل . انه مرتبط باستمرار وبطرق شديدة التعقيد — ولكنها ملموسة — أيضا — بالمال والسلطة — الفقراء مثل « دجو » تحت رحمته لانهم فقراء كما أن سلطة المال هي التي تمنح « السيد تنكيغهورن » سيطرته — وذلك عبر عائلة « سمولويد » — على شخص مستقيم مثل « جورج راونسول » . القانون في الواقع نوع من التجارة . « السيد فولز » مثال متطرف على ذلك ، ولكنه ليس الوحيد . ويقدم لنا ديكنز فكرته العامة حين يكتب قائلا : « ان المبدأ العظيم الوحيد للقانون الانكليزي هو أن

يقوم بالتجارة لنفسه . ليس هناك من مبدأ آخر متواجد بشكل مباشر وأكيد وثابت خلال كل تعرجاته الضيقة . واذا نظرنا اليه تحت مثل هذا الضوء فانه يصبح برنامجا متماسكا وليس تلك الصورة الرهيبة الهائلة التي يحملها عنه سواد الناس » . القانون اذن يدار من قبل أشخاص هم في أفضل حالاتهم سخيفون أو غريبو الاطوار كـ « كونفرزيشن كندج » و « غابي » مثلا ، وفي أسوأ حالاتهم غير انسانيين وعلى نحو شرير كـ « تلكينغهورن » و « فولز » مثلا . قد لا يكون للسيد « تلكينغهورن » دافع شديد متماسك للثأر من « الليدي ديدلوك » ، ولكن القضية هي أنه عميل مفيد لنظام ( لا مشخص ) أكثر قوة وغرابة في دوافعه من أي تعبير عن ضغينة أو حقد شخصيين . وتضمن « الليدي ديدلوك » كلامها مثل هذا المعنى حين تصمه لـ « استر » على أنه « مخلص بطريقة ميكانيكية ودون ارتباط حقيقي ، وجد حريص على الارباح والميزات والشهرة التي يخوله اياها كونه كاتم أسرار البيوتات الكبيرة » . ان صفة الـ « لا مشخص » هذه هي التي تجعل السيد « تلينغهورن » الخطر مرعبا الى هذا الحد . لا تواجه « الليدي ديدلوك » الخطر الشخصي المتمثل فيه بقدر ما تواجه اللطف الشخصي عند « كبير القضاة » الذي يقرر أعمال المحكمة العليا . هذا المعنى من معاني القانون كقوة في ذاته ، كتجارة مستقلة ، كمخلد لنفسه بنفسه ضمن دوائره المغلقة من الامتيازات والاجراءات،أمر جوهري بالنسبة الى معنى رواية«البيت الكئيب» .

ومن الجوهري أيضا أن القانون في التحليل النهائي ليس مستقلا . ان له ـ كأية بيروقراطية ـ منطقه الداخلي الدائري ، صورة تبعث على الاحباط غير المحدود وتحطم روح أولئك الذين علقوا بهاه ولكن هذا الاكتفاء الواضح

يبدو في النهاية مليئا بالوهم . ان قوة السيد « تلكينغهورن » عظيمة ولكنها تعتمد على البيوتات الكبيرة التي تستخدمه . انه عميل « السير ليسيستر ديدلوك » . لذا نجد هذا البارون العجوز وقد أرغى غضبا لدى مقتله . في « البيت الكئيب » يقدم لنا « السير ليسيستر » رغم جدارته الشخصية بالاحترام ــ والتي تطوي على مفارقة تاريخية ــ كرأس نبع للقانون . القانون هو قانون « السيد ليسيستر » ، قانون الطبقة الحاكمة . وقد أتيح لديكنز تقديم الامر على هذه الشاكلة لان وجهة نظره الفنية كانت تتعارض بشكل مطلق مع وجهة نظر « السير ليسيستر » . ولان ديكنز رأى المجتمع البريطاني من وجهة نظر « الشعب » ، فان « البيت الكئيب » قد رؤيت وبنيت بهذه الطريقة .

**(٢) ــ طريقة عرض الشخصيات في « البيت الكئيب » :**

الشخصيات في « البيت الكئيب » قد رؤيت وقدمت بالعلاقة مع النسق الرئيسي للكتاب : الكشف عن كيفية عمل القانون . يمنح ديكنز شخصياته عادة ميزات « عامة » تتعلق بعملهم ، بمركزهم الاجتماعي ، ونوع الحياة التي يعيشونها وذلك قبل أن يرسخ ملامحهم الاكثر فردية أو يسبغ عليهم على كل منهم جرسه أو لغته الفردية أو المميزة . لاحظ طريقة تقديم «الليدي ديدلوك» للمرة الاولى « ... هناك تلك الواقعة غير العادية التي لا بد من ملاحظتها في كل ما له علاقة بـ « الليدي ديدلوك » كشخصية تنتمي الى طبقة : كواحدة من قادة وممثلي عالمهم الصغير ، انها تعتقد انها كائن مغر بعيد عن متناول وادراك الاشخاص العاديين ... » وليس هناك تناقض بالطبع بين هذا العرض

العام لشخصية نمطية وعرضه لها كفرد فريد من نوعه بل وحتى غريب الاطوار ٠ان اولئك القراء الذين يظنون أن عبارة مثل ( الليدي ديدلوك تنتمي الى طبقة ) تدل عى قلة احترام من قبل المؤلف لخاصية فردية تتمتع بها احدى شخصياته،هم أنفسهم فيالواقع ضحايا للوهم الذي تعاني منه «الليدي ديدلوك » ٠ انها تظن نفسها متميزة ولكنها هي نفسها في الواقع الشخص المخدوع الى أبعد حد ٠

ومن المعتاد أن يجري الحديث عن روايات ديكنز وكأن شخصياتها الفنية والفردية جدا قد اخترعت عرضا أو على نحو مسرف ودون أي هدف خلا التعبير عن حيويتها البالغة الخصوصية ٠ ولكن يندر حقا أن نجد في « البيت الكئيب » شخصية واحدة لا تساهم في النسق الاساسي للرواية ٠ هناك شخصية أو شخصيتان كالسيد أو السيدة « بيهام بادجر » اللذين يسكن معهما « ريتشارد » ويبدوان وكأنهما قد أدخلا على الرواية مجانا ودونما داع ، ولكنهما استثناء ٠ خذ مثلا شخصية كـ « السيدة بارديغل » وهي السيدة التي تأخذ « استر » و « آدا » الى عمال الآجر ٠ قد يبدو في البداية وكأن دورها الوحيد في الرواية هو تقديم رابط ضروري في العقدة ، وبمحض الصدفة تقديم شخصية اضافية مسلية ٠ ولكن ما « السيدة بارديغل » في الواقع سوى نموذج جوهري ضمن المعرض الذي هيأه ديكنز ٠ انها كشخصية « بوزية » [٢٢] محبة للخير لا تتباين في أهميتها مع أهمية « السيدة دجيلباي »

---

(٢٢) نسبة الى Eward Pusey ( ١٨٠٠ ـ ١٨٨٢ ) وهو قسيس انكليزي قاد حركة اكسفورد المعروفة بـ « البوزية » وكانت موعظته ( حكم الايمان ) قد قامت بايقاف الانقسامات في الكنيسة الرومانية والتي كان من اسبابها الخلاف بين الكنيسة والحكومة . ( المترجم )

أو تعادلها ، ولكنها تساهم في أهمية مسألة « حب الخير والاحسان للبشر » ككل ، وهي واحدة من الموضوعات الرئيسية للرواية . ان الصبر الذي يبديه « جون دجارندايس » تجاه « السيدة بارديغال » ذات الشخصية الشنيعة تصبح نوعا من التعليق على حبه هو للخير والاحسان للبشر ونوعية شعوره ، كما أن صبره على « سكيمبول » ـ الذي يبدو كنوع من الكرم الودي ـ يقوم في الواقع باحباط جهوده لمساعدة « دجو » وانهاء علاقته مع حي « توم أول ألون » الفقير . وفي الوقت نفسه فـان انتماءات « السيدة بارديغـل » الدينية تقوم بأكثر من مجرد اضافة جانب جديد الى صفاتها الشخصية : انها تساهم في توضيح العلاقة ما بين التعصب الديني الاعمى وبين أسلوب عمل لقانون غير عادل هو الموضوعة الرئيسية للرواية . ان التعصب الديني لدى أخت « الليـدي ديدلوك » تتحالفه مع وصمة العـار القانونية الناتجة عن اللاشرعية يقوم بتحريك قصة « استر » . كما يساهم السيد « تشادباند » وهو مرتبط بخالة « اسـتر » عن طريق الزواج وبعالم القانون من خـلال « السيدة سناغسبي » أيضا في هذه الموضوعة الهامة .

ما أريد توكيده هو أنه بالاضافة الى أملي في التشـديد على أحكـام التنظيم ومتانته في رواية « البيت الكئيب » فان الموقف الذي تتضمنه مثـل هذه المعالجة للشخصية هو شـيء خارج تمامـا عن حدود عالم الحساسـية البورجوازية . ان « الفردانية » الممتازة لمـا يخلقه ديكنز من شخصيـات لا يجب أن تقودنا الى تصور أن أسلوبه في معالجتها أسلوب « فرلتاني » بل العكس هو الصحيح فلانه يرى أفعال الرأسـمالية على أنها العامل الحاسـم

والهام في حيوات وشخصيات نماذجه الفردية ، نراه يسمح لها بحرية واسعة في مجال التطور . ان شخصية كـ « بوتور فيدروب » تتميز بخواص غريبة وغنية جدا لانها مصورة على أنها ظاهرة « اجتمـاعية » ومفارقة تاريخية من مخلفات « فترة الوصاية على العرش » [٢٣] . أما عائلة « سمولويدز » فترى كجزء من نظام ، كطفيلية من طفيليات « القانون » الجائر ، لذا فان بامكانها أن تكون كريهة ومضحكة في الوقت نفسه . انها عائلة من كائنات بشرية منحطة ولكنها لا تزال انسانية مع ذلك . اعتقد أن هذا شديد الاهمية . ولان وجهة نظر ديكنز الفنية شعبية حقا فهي قادرة على أن تكون شـاملة حقا . فحتى أكثر الشخصيات انحطاطا في « البيت الكئيب » تحتفظ بخاصية تجعل القارىء يضحك دونما خجل . وهذا لا ينطبق على بيت من قصيدة لبودلير يقول فيها :

« أيها المحاضر المنافق ، يا شبيهي يا أخي » [٢٤] .

( وهو يعبر هنا عن شـعور عاطفي لـه في الواقع شيء من مخلفـات الفردانية رغم الحس بالمساواة و لتواضع ) . ولكننا ، وبطريقة ما ، جميعا في رواية ديكنز ــ بما فينا القارىء ــ أشخاص متساوون . ولانه لا يوجد هناك استثناء فليس هناك شعور بالاحتقار أو الفوقية . اننا ننظر الى الانحطـاط الخلقي وجها لوجه فنرى الانسانية هناك . ولذا بامكاننا ان نصدر حكمـا

---

(٢٣) Regency وقد امتدت ما بين عامي ( ١٨١١ ـ ١٨٢٠ ) خلال حكم «جورج الثالث». ( المترجم )

(٢٤) هذا البيت من مقدمة بودلير لديوانه ( زهور الشر ) وقد اقتبسه ت.س. اليوت فـي قصيدته الشهيرة ( الارض اليباب ) .

( المترجم )

وأن نستمتع في الوقت نفسه • ان تحزبنا يوسع فهمنا كما أن تعاطفنا الشامل يقوي من تحزبنا • وأن نفهم كل شيء يعني أن نتجاوز الاحكـام الطبقية ، ولكن ليس أن نصفح عن كل شيء وكل شخص • هذا ما أعنيه حين أشـدد على تأثيرات وجهة نظر ديكنز الشعبية •

**(٢) ــ الصور :**

ان واحدا من المشاهد والصور الرئيسية في « البيت الكئيب » هـو حادثة « الاحتراق العفوي » الشهيرة والتي يموت فيها « كروك » وهو «كبير القضاة » العجوز الرهيب •

انه لمشهد مدهش وذو قوة وكثافة تجعلان أي قارىء ــ يقرأ عنه ولا يقرأه خلال سياق الرواية لا يستطيع تخيل مداهما • من وجهة نظر المدرسة الطبيعية ــ طبعا ــ فان فكرة أن يحرق نفسه تبدو غريبة ، كما أنها حماقة من جانب ديكنز أن يقوم بمحاولة الدفاع عنها بتلك اللغة • ولكن ضمن شروط تختلف عن شروط المدرسة الطبيعية البحتة فان فكرة المشهد صحيحة تماما • انها «تفعل فعلها» على نحو ناجع بقدر نجاعة سقوط « غلاوسستر » (مسرحية الملك لير ــ المترجم ) من على الجرف أو مواجهة « دون جيوفاني » مـن قبل « المادح » • انها قبل كل شيء أمـر هيء له على نحو دقيق : فالجملـة الاخيرة من الفصل الاول من الرواية بصورتها عن بنـاء المحكمة العليا وهو يحترق ضمن محرقة جنائزية ضخمة تفتح هذه الفكرة • ثم أن تقديم«كروك» كرئيس للقضاة قد تم مع الكثير من التفاصيل ومن ذلك النوع المقنع جدا •

ان عدوانية ذلك البناء الشبحي المخيف ـ المادية والنفسية أيضا ـ الذي يحوي خرداوات لا حدود لها ، وأكياسا من الشعر الانساني ، ودرجه الذي يئن ، والقطة العجوز الشريرة ، كل ذلك قد جرى ترسيخه بقوة واقعية هائلة وخيالية كذلك . هناك تلك اللحظة الرائعة عندما يلاحظ « دجارندايس » أن « كروك » يحاول بصعوبة فائقة تعليم نفسه القراءة والكتابة فيقترح أنه قد يكون من الاسهل عليه أن يعلمه شخص آخر . ولكن العجوز يجيب فورا : « أجل ، ولكن ربما علموني على نحو خاطىء ! » . في تلك الثانية من الزمن يمكننا أن نلمح الرعب الشيزوفريني تقريبا لعالم « البيت الكئيب » . وعلى مستوى شديد الوضوح يتبين لنا أن اجابة « كروك » كانت مضحكة وغير جوهرية الى حد كبير ، بل ومترعة بـ « خاصية » شديدة الشذوذ : ولكن تتكشف من تحت الضحك هوة من الاغتراب أكثر شذوذا والى حد كبير . ان الرعب لا يتجلى في أن لا ثقة « كروك » قد وصلت الى مثل هذا الحد ولكن في أنه ـ بمعنى شنيع ـ على حق تماما . في عالم المحكمة العليا حيث يقاتل كل كائن بشري الكائن الآخر بأي سلاح من أسلحه الخديعة والمكر يمكنه تجنيده ، لا يوجد « أي » أمان ولا أية امكانية للثقة المتبادلة . اللغة نفسها تصبح شكلا من أشكال الخداع والمراوغة : المحامي ينتظرك هناك ليمسك بك لدى اول زلة . لا يمكن الا لاشخاص كـ « جون دجارندايس » الذي ينسحب من كل التركيبة أو « السيدة باغنيت » التي في عالم مختلف ، أن يمارسا خطر ممارسة العواطف الانسانية عن ثقة وكرم . أما الآخرون فهم كـ « السيد غابي » الذي يتكلم لغة هي بالفعل تعبير ذاتي فحسب .

ومن الصحيح تماما أن يكون « السيد غابي » هو الذي يكتشف مـا حدث لـ « كروك » . ان الصفحات التي تقودنا نحو اكتشاف ما حدث رائعة جدا من الناحية التقنية ، وذلك ببنائها التدريجي للرعب و لتشـويق . ان تحليلا مفصلا لها سيظهر لنا عمق وطبيعة ما يدين به ديكنز لشكسبير . فمـا كبث ـ وبكل وضوح ـ مصـدر للكثير من الصور وأسـاليب المعالجة ، وخاصة مشاهد مصرع « دنكان » واكتشاف ذلك . ولكن ان كان ديكنز قد تعلم من شكسبير فقد تعلم على نحو جيد ، اذ قام بالتحويل واستفاد ايضا ، لذا ليس هناك في المشهد ما هو مشتق بالمعنى الحرفي للكلمة . وبالفعل فان ذروة المشهد ديكنزية على نحو لا يقبل الجدل ، كما وانها تثير بحـدة كثيرا من نقاط الخلاف التي توقع الشقاق بين اولئك الذين يعجبون بديكنز واولئك الذين يكرهونه ، والى حد اننا لا نستطيع تجنب الاستشهاد بمقطع طويل من روايته :

**« يتقدمون ببطء ناظرين الى كل الاشياء . القطة لا تزال حيث وجدوها ، هاهي تزمجر باتجاه ذلك الشيء الذي على الارض امام الموقد وبين الكرسيين ما هذا ؟ ارفع الضوء .**

**هنا جزء صغير محترق من الارضية ، هاهي رقاقة من حزمة صغيرة من الورق المحروق ، ولكنها ليست خفيفة كالعادة ويبدو كانها قد غمست في شيء ما ، وهنا ـ هل ذلك رماد جذع مكسور ومتفحم وقد نثرت فوقه ذرات الرماد البيضاء ، ام هل هو فحم ؟ اوه ياللهول ! هذا هو بنفسه ! ـ وهذا هو ـ وما**

**نحن نهرب منه وقد انطفا النور ورحنا نسقط بعضنا فوق بعض باتجاه الشارع ـ كل ما تبقى ليمثله .**

**النجدة ، النجدة ، النجدة ! ادخلوا هذا البيت بحق السماء ! سيأتي الكثيرون ولكن لن يستطيع اي منهم ان يقدم اية مساعدة . ان كبير القضاة في تلك المحكمة ، وقد كان صادقا مع لقبه في عمله الاخير ، قد مات ميتة كل كبار القضاة في كل المحاكم ، وميتة كل السلطات في كل الامكنة التي تحمل اية اسماء كانت ، حيث تتم كل الدعاوي الزائفة واللا عدالة . سم الموت باي اسم شئت ، يا « صاحب السمو » وانسبه الى من تشاء ، قل انه كان ممكنا تجنبه كما تريد ، فسيظل هو ذاك الموت نفسه الى الابد ـ وراثيا « طبيعيا » ، « ناشئا » عن تلك النزوات العفنة للجسد الفاسد نفسه ـ انه « الاحتراق العفوي » ولا يمكنه ان يكون اي ميتة اخرى » .**

ان صورة الاحتراق العفوي ، اذا ما تفحصناها في ضوء النهار البارد ، تعبر تماما عن الخاصية الغريبة لمشهد المجتمع البريطاني والمتجسد في « البيت الكئيب » ان لها ثلاثة مظاهر جوهرية :

أولا : انها صورة تعتمد على العمليات الطبيعية بالتقابل مع المفاهيم الميتافيزيقية . ان العملية التي تنهي حياة « كروك » قد لا تكون صحيحة من الناحية العملية ولكنها مدركة مع ذلك ضمن شروط علمية وليس ميتافيزيقية . ان الفساد الذي يدمره ( أي كروك ـ المترجم ) لا يعرض كنوعية ما لكينونة ، ولكنه مرتبط على نحو محدد بالقذارة وشراب الجين والشحم والورق القديم . بالخرق والزجاجات والاكتسابية الخسيسة .

ثانيا : صورة الاحتراق العفوي صورة ثورية بالتقابل مع الصورة الاصلاحية . ماكان بامكان أحد ان يشفي « كروك » . ما كان يمكن انقاذه بالاحسان ولا حتى بالخدمات الاجتماعية . ان التضمين هنا هو أن هناك عمليات مستلزمة لا يمكن أن تنتهي الا بالانفجار ، وان مثل هذه الانفجارات ليست استثنائية وغير طبيعية ولكنها النتائج التي لا يمكن تحاشيها للعمليات نفسها .

ثالثا : الصورة تؤكد العفوية بالتقابل مع العمل المخطط له مسبقا . لم يسبب الانفجار أي عمل محدد . لم يجر اشعال أي عود كبريت . لم يكن هناك أي بارود مجهز . لم يكن هناك بالفعل أي عامل خارجي .

لا حاجة هناك الى كثير من حدة الذهن كي يرى المرء المغزى العام لكل هذا . ان موت « كروك » كبير القضاة ، يمثل في « البيت الكئيب » الامكانية القصوى ، النهاية المطلقة للعمليات التي تفعل فعلها في قلب الرواية نفسه . وبهذا المعنى بالذات فانه مركزي الاهمية وعلى نحو مطلق بالنسبة لمعنى الرواية ، ولا يلغي أي شيء يحدث بعده في الواقع ، أو حتى يعدل من أهمية حادث الموت هذا . انه النقطة القصوى لما وصف على افضل وجه بأنه الحس الثوري للكتاب ، وهذه الخاصية ليست سطحية في « البيت الكئيب » ولكنها في موقع القلب ذاته من قوة الرواية وعمقها .

ولكنه مع ذلك حس ثوري من نوع عجيب ، فرغم ان « البيت الكئيب » رواية ثورية من حيث ذلك الحس العميق الذي تتميز به ولا يمكن

انكاره ، فانه ليس فيها أي ثوريين . وهذا التباين ينطبق على نحو واضح مع التباين الفعلي في موقف ديكنز من الرأسمالية . لقد كرهها وتمنى رؤيتها مدمرة ، ولكن لم تكن لديه أية فكرة عن كيفية القيام بذلك . وهكذا ففي « البيت الكئيب » وبعد أن عبر ديكنز خلال نصف الكتاب وبقوة لا يمكن نسيانها عن المضمون الثوري لرؤيته ، فانه يجابه بمشكلة ما الذي يجب فعله مع « كبير قضاة» حقيقي لا تجعل عاداته اليومية من الاحتراق العفوي أمرا قابلا للتصديق من ناحية تخيلية بقدر ما هي عدات « كروك » العجوز .

ان النصف الثاني من « البيت الكئيب » ليس اخفاقا بأي مقياس كان ، ولكن ينقصه دون ريب شيء من التكثيف المنظم والفنية المتحلية بالاسترخاء اللذين تتميز بهما المراحل الاولى من الرواية . ان مصرع « تكينغهورن » ، المؤثر على نحو رائع على المستوى المسرحي ، يبدو كحيلة نوعا ما بالمقارنة مع موت « كروك » . فبما أن هناك ــ رغم عدم احتمالية الوسيلة من وجهة نظر المدرسة الطبيعية ــ نوعا من الحتمية الفنية العميقة في موت « كروك » ، فان الاسلوب الذي تمت به ازاحة «تكينغهورن» اعتباطي وتمويه متطلبات العقدة فحسب . ومع عدم وجود دافع مناسب لما قامت به « المدموازيل هورتنس » فان القضية تتحول الى نوع من « اللغز » بالمعنى الروائي البوليسي للكلمة ، كما ان المفتش « باكت » يتولى أمر ذلك . وبما ان المفتش على نحو ما أكثر جدارة بالتصديق ، والى حد كبير ، كـ « ديوس آس ماكينا » [٢٥] من عمية

---

(٢٥) Deus Exmachina تعبير لا تيني يعني الشخص او الاله او الحادث الذي يأتي في الوقت المناسب ليحل صعوبة ما في قصة او مسرحية او غير ذلك . ( المترجم )

الاحتراق العفوي ، فانه بالمعنى الاهم اقل ملاءمة الى حد كبير .

لا يتحول عالم « البيت الكئيب » الى دخان كما حل بـ « كروك » . ان قضيــة « دجارندايس » و « دجارندايس » تحرق نفسها بنفسها ، وهــذا حقيقي ، كما ان اخفاقها التام يحطم « ريتشارد » . وهاهي قضية « الليــدي ديدلوك » تحترق مدخنة دون لهب ودون توقف حتى تصل الى مرحلة الانفجار الحتمية التراجيدية فتحطم ، لا « الليدي » نفسها فحســب بل « الســير ليسيستر » ايضا وكل ما يمثله . ومن حول هاتين المأساتين المركزيتين تمتلىء خشبة المسرح بالجثث الثانوية ، بعضها لاشخاص ميتين بالفعل كـ « دجو » و « غنادلي » او ميتين مجازيــا كـ « بوترفيدروب » وعائلة « غادابانــد » و « هارولد سكيمبول » الذين يدمرون ضمن الرواية دون رحمة . كمــا وتفقد « الآنسة فلايت » صوابها ويتحول كل من هذه الشخصيات الى نوع من الرعب الحي المتجسد : عندما تدخل « السيدة بارديغل » الى غرفة ما فان الانسانية تخرج من الغرفة في حالة اعتصار . أما عائلة « سمولويد » العتيقة فتستمر بالحياة ، ولكن الانحطاط الذى تمثله أكثر ترويعا من أى موت .

ان صور وأهمية حادثة الاحتراق العفوي تجسد قوة ومحدوديات وعي ديكنز وتتطابق مــع نقاط القوة التي كانت تتميز بها القوى الشــعبية عام ( ١٨٥٢ ) .

## سادســا

لقد شددت كثيرا على أهمية « خطاب برميغهام » الذي عرف فيه ديكنز

موقفه تجاه الشعب لان هذا الخطاب ـ كما يبدو لي ـ يعطينا مفتاحا هاما لاهمية ديكنز كفنان . انه يربط معا ـ اذا جاز التعبير ـ الانطباعات المتراكمة التي خلفتها رواياته اللاحقة ويلقي ضوءا على الوحدة الجوهرية بين وجهة نظره الفنية والشخصية . انه يظهر مثلا أن ربط النزعة النفعية بمصالح الطبقة الرأسمالية ، أي ربط « غراد غريند » بـ « باوندربي » ( وهو تبصر كان في خمسينات القرن الماضي أقل وضوحا بكثير ، حين كان التراث «البنثامي»[٣٦] للراديكالية الفلسفية لا يزال يرتدي مسوحا ذات الوان أشد تقدمية مما هو عليه الآن ) لم يكن مجرد حدس عرضي ، كما يظهر أن فضح القانون على ذلك النحو الرهيب كمؤسسة للهيمنة الطبقية في « البيت الكئيب » كان أمرا « عناه » ديكنز بكل ما في الكلمة من معنى ، كما يظهر ان فضح صحة « الاكتسابية » في رواية « الآمال الكبيرة » وكل قوة ورعب « بودزنابي » في رواية « صديقنا المشترك » لم يكن بالفعل نتائج جانبية ولكن تبصرات فنية رئيسية . وكما آمل فقد أظهرت في تحليلي لرواية « البيت الكئيب » أن الطاقة الفنية الفعلية الطاغية للرواية تنبع من وجهة نظر ديكنز الشعبية .

وبما كان كان اكثر الامور الاستثنائية روعة في « البيت الكئيب » أنها تبدأ بعام ( ١٨٥١ ) عام « المعرض العظيم » رمز الرأسمالية المتوسعة والازدهار

---

(٣٦) نسبة الى Jeremy Bentham ( ١٧٤٨ ـ ١٨٣٢ ) وهو فيلسوف بريطاني مؤسس مذهب « المنفعة » الذي يقول ان تحقيق اعظم الخير لاكبر عدد من الناس يجب ان يكون هدف السلوك البشري . كان مع الديموقراطية السياسية ولكن ليس مع المساواة الاقتصادية . من مؤلفاته « الاخلاق والتشريع » .

( المترجم )

الاقتصادي الذي جاء بعد فاقة الاربعينات وليس مدهشا أن الظروف المروعة للثلاثينات والاربعينات وقوة « الحركة الوثيقة » [٢٧] الشعبية قد أنتجت خلال تلك الفترة روايات مثل « أوليفرتويست » و « سيبيل » [٢٨] و «ماري بارتون » [٢٩] و « ألتون لوك » [٣٠] ، بل أن الاهم هو أن تبدأ « البيت الكئيب » من حيث انتهت « اوليفرتويست » وأن لهجة ديكنز قد بدأت في الخمسينات والستينات تصبح أكثر تصلبا وبعدا عن روح التسوية . ومن المهم أن نلاحظ أن اشتراكيا كـ « تشارلز كينغسلي » [٣١] قد أدهشه « المعرض العظيم » في « القصر الكريستالي » كثيرا ، بينما كرهه ديكنز . وقد كرهه أساسا لانه كان يكره رأسمالية القرن التاسع عشر على نحو أشد لدى نجاحاتها من كرهه لها لدى فشلها .

هذه مسألة تعيد الى ديكنز الكثير من الاعتبار ، لانها تكشف عن طبيعة وعي ديكنز أخلاقيا وفنيا وذلك بالتعارض مع معاصريه من الكتاب تقريبا .

---

(٢٧) انظر الحاشية رقم (٧) .

( المترجم )

(٢٨) Sybli رواية لـ « دزرائيلي » .

( المترجم )

(٢٩) Mary Barton رواية لاليزابيث غاسكل .

( المترجم )

(٣٠) Alton Locke رواية لتشارلز كينغسلي .

( المترجم )

(٣١) Charles Kingsley ( ١٨١٩ ـ ١٨٧٥ ) قس وروائي انكليزي . من رواياته : « آلتون لوك » و « اطفال الماء » .

( المترجم )

لم يكن هو أقل ثورة من « كينغسلي » أو « السيدة غاسكل » تجاه ظروف حياة الفقراء ، كما لم يكن أقل تأثيرا وذلك على نحو لا أرى عيبا في أن ندعوه خيريا ، ولكن كانت في خيريته مسحة أقل من الفوقية ، وميل أقل الى النظر الى الناس على أنهم « اقل حظا منا » مع التحفظات التي تنطبق على مثل هذا التعبير . ان اوضاع الفقراء لم تثر في ديكنز الشفقة فحسب بل النقمة ايضا ، وكانت نقمته مبنية على أمر أشد صلابة وتمسكا من مجرد الحس العام بأن مثل هذه الامور لا يجب ان تكون . لم يكن ديكنز يتلفظ بعبارة فارغة حين تحدث عن ثقته اللامحدودة في « الشعب » : لقد كان يعبر عن تلك الصفة العقلانية التي لم تمكنه من أن يكون كاتبا جيدا فحسب بل وبارزا جدا .

وليس من قبيل الصدفة ان ديكنز ، في خطابه ذاك في برمينغهام الذي حدد فيه موقفه من الشعب ، قد اتيحت له الفرصة للتعبير عن آرائه فيما يخص « المادية » . ان ما أغضبه على نحو خاص وواضح كان موعظة ألقاها قبل ذلك بأيام قليلة « الدكتور فرانسيس كلوز » رئيس « جامعة كارلايل » والذي حرر نفسه من الفكرة العاطفية القائلة : « ليس هناك مجال للسؤال حول ما اذا كان هناك في الوقت الحاضر روح شريرة من ( جهنم ) تصعد فيما بيننا .. وقد كان عليه أن يقول انه وضع جزءا كبيرا منها على باب العلم » . لقد استغل ديكنز هذه النقطة بحيوية رائعة فقال :

**« لا يمكنني سوى أن اعرض ملاحظة تلح علي كثيرا » . من المفترض والشائع ـ والشائع جدا « ان هذا العصر عصر مادي وان العصر المادي عصر لا ديني . وقد آلمني مؤخرا » ان ارى هذا الافتراض يكرر في بعض الاوساط ذات**

النفوذ والتي اكن لها احتراما كبيرا ، وارغب في ان اكن لها المزيد منه . واخشى انه بفضل التكرار المستمر والتكرار دون اعتراض فان هذا الافتراض - والذي استاذن بانكاره كلية - سجري قبوله - من قبل ذلك القسم من الجمهور الذي لا يفكر كثيرا - على انه صحيح دون ريب ، تماما كما قد يحدث حين يقوم بعض رسامي الكاريكاتور والمصورين - وعلى نحو صريح - برسم صورة لشخصية عامة مشهورة لا تشبهه ابدا ، ثم يقومون بتكرارها واعادتها حتى يصدق الجمهور انها لا بد تشبهه تماما - ببساطة - لانها « تشبه نفسها » . والجمهور قد يمتعض من مرور الوقت من اكتشافه المتاخر لحقيقة انه « لا يشبهها » . اعترف ، وانا اقف هنا في هذا الموقع المسؤول ، باني لا افهم هذا التعبير الذي كثر استعماله والذي اسيء استعماله كثيرا : « العصر المادي » . لا يمكنني ان افهم - ان كان في استطاعة احد ما ان يفهم ، وهذا ما اشك فيه - مغزاها المنطقي . مثلا : « هل اصبحت الكهرباء اشد مادية في تفكير اي شخص عاقل او رجل او امراة او طفل مصاب بجنون معتدل بسبب اكتشاف انها - في ملكوت الله الطيب هذا - قد اصبحت ممكنة الاستعمال لخدمة وصالح الانسان والى حد اكبر بكثير من استعمالها للتدمير ؛ هل رحلتي الى فراش والدي المحتضرين او طفلي الذي على شفا الموت حين اسافر بسرعة ستين ميلا في الساعة اشد مادية من رحلتي بسرعة ستة اميال في الساعة ؛ في الواقع ، وبالنسبة لحالة السرعة الكبيرة ، الا يكون قلبي المعذب اكثر امتلاءا بالامتنان لذلك « الرحمن العلي » والذي بسببه هو فحسب قد وصلنا الى معرفة هذه الوسيلة الرائعة التي تقصر من فترة قلقي وعذابي ؛ متى بدا هذا المسمى ب « العصر المادي » ؛ مع اختراع فن الطباعة ؛ لقد حدث ذلك منذ زمن طويل ، وايهما اشد مادية :

**الشمعة البخسة الثمن المصنوعة من الشحم والتي لن تعطيني نورا ام تلك الشعلة من الغاز التي تمنحني اياه ؟ » .**

لقد اقتطفت مقطعا طويلا من ذلك الخطاب لا لانه في بعض مظاهره العريضة ديكنزيا على نحو مدهش ، ولكن لانه يذكرنا بأن ديكنز لم يكن ـ وعلى نحو يختلف عن كثير من معاصيره وخلفائه ـ « لوديا » [٣٢] مثقفا . وهذا ، كما أكد « سي.ب. سنو » [٣٣] مؤخرا أمر هام ذو مغزى .

لقد كان من المظاهر الهامة لبروز جماعة « الثقافة العالمية » كمقابل للثقافة الشعبية في المئة السنة الاخيرة ذلك الانقسام الحاد بين المثقفين : بين الثقافة العلمية والثقافة الادبية . لقد اتصف المثقفون الاديبون عموما لا بجهل العلم فحسب ، ولكن باتخاذ موقف يتصف بالفوقية الخجلة تجاه . هذا الموقف لا يعود ـ بالتأكيد ـ الى التعقيد المتزايد والتخصص اللذين تتطلبهما المعرفة العلمية الحديثة ( رغم أن هذه مشكلة حقيقية على نحو واضح ) بقدر ما يعود في الواقع الى الخوف من فقدان مركز ذي امتياز . ان المثقف الادبي الحديث خائف من العلم للاسباب نفسها التي تجعله يخاف من الشعب :

---

(٣٢) Luddite وتعني عضوا من جماعة العمال الانكليز التي عمدت في اوائل القرن التاسع عشر الى تحطيم ماكينات المصانع لاعتقادها بان استعمال هذه الماكينات سوف يؤدي الى تناقص الطلب على الايدي العاملة .

( المترجم )

(٣٣) C.P.Snow ( ولد عام ١٩٠٥ ) روائي انكليزي . من رواياته « غرباء واخوة » و « العودة الى الوطن » و « الاسياد » وهو يعالج فيها مشاكل الانسان والعلم .

( المترجم )

كلاهما يهددان ـ وان يكن بطريقة مختلفة ـ شعوره بالامـان كعضو من اعضاء « النخبة » • ان طبيعة الوعي الذي تطور لدى الانتلجنتسيا الادبية في العالم الغربي خلال السنوات المئة والخمسين الاخيرة ، أفكارها حول الحرية، وأكثر نماذج الشعور قدسية وأعمقها تشربا في نفوسها ، افتراضاتها عن القيمة التي تفترضها على نحو عميق والى حد أن أي تساؤل قد يطرح حولها بجدية قد يكون شديد الايلام لها : كل هذا ماهو الا نتيجة للانقسام الاساسي بين الشعب والطبقة الحاكمة • ان أهمية المقطع المقتطف من ديكنز قبل قليل هو انه يتجنب فيه على نحو صاخب ، ولكن بحذر ايضا ، كثيرا من المطبات • انه لا يرى العلم كحظر بل كبركة : ان امكانيـاته المسخرة « لخدمة وصـالح الانسان » هي التي تجذبه ، وان امثلته التوضيحية تمتلك جميعها خاصيـة التأثير العلمي البسـيط لرجل اعتاد على التفكير لا بلغة التجريـد ، بل بلغة العالم الفعلي الذي يجب ان تتوحد فيه النظرية والممارسة •

وما هو أشد أهمية موقف ديكنز من كلمة « مادي » ورفضه أن يجر الى اسلوب في التفكير يرى كلمتي « مادية » و « روحية » ضدين • هذه ليست ـ كما يجب أن يؤكد ـ مجرد مسـألة تلاعب بالالفاظ • انها فيمـا يخص تطور ثقافة شعبية موحدة قضية جوهرية تماما • فالمثالية ، من حيث رفضهـا الاعتراف بأن للقيم الروحية اساس مادي ، ماهي في اشكالها المختلفة سـوى المساندة الفكرية للتقسيم الطبقي • غالبا مـا ينبع موقف المثقف العصري من القيم الروحية كنوع من التعـارض مع القيم الماديـة ( فيما يخص التطـور الشخصي ) من رد فعل انسـاني وصحي على الفعاليـة الفعليـة للمجتمـع

الرأسمالي الذي تخضع فيه مستلزمات العيش اللائق الروحية والانسانية للاعتبارات الارتزاقية الجشعة وللمحافظة على دوام الهيمنة الطبقية ، ولكن هذا الموقف قاتل على أية حال . لاننا لو نقلنا القيم الروحية او « الفكر » بأي صنف من أصنافها الى نوع من المملكة « الخاصة » حتى تصبح ملكا لـ « المتنورين » فان تطبيقها الفعلي يصبح أكثر صعوبة من الناحية العملية . فالمثقفون لا يقدرون على المساعدة في مجال تغيير أي شيء ماديا كان أم روحيا الا اذا كان لديهم « احترام » للواقع المادي .

كان ديكنز يحمل مثل ذلك الاحترام للواقع المادي . وبسبب ذلك استطاع ان يطور وعيا كان شعبيا بالمعنى العميق جدا . لا ألمح الى أن وعي ديكنز كان موحدا على نحو تام ، وانه لم تكن لديه نقاط ضعف او اطراف سائبة أو صراعات غير محسومة في تركيبته ككل . ولكني ألح الى انه ــ الكمال أمر غير وارد اطلاقا ــ امتلك وعيا موحدا الى حد مدهش ، وقدرة على مواجهة وتشرب ومجاراة مساحة واسعة جدا من الواقع ، وهي بالتأكيد أوسع لديه منها لدى أي كاتب بريطاني لا حق والى حد كبير . وانا لا أقوم بطرح الاتساع هنا على حساب العمق . ان فنه عميق لانه واسع وواقعي الى حد القسوة ، ومتوازن .

لقد استطاع ديكنز ان يحقق هذا الوعي الموحد لانه نظر الى الحياة لا من وجهة نظر الطبقة الحاكمة او نوع ما من « النخبة » المثقفة ، بل من وجهة نظر عامة الشعب . ان واحدا من أهم مصادر عظمته الصية هو قدرته على النظر الى الانحطاط وجها لوجه ورؤيته للانسانية فيه . وقد أمكن هذا لانه لم

ينظر من عل ولكن من على نفس المستوى • من الاسهل على الفنان في مجتمع طبقي أن يشارك آمال « الشعب » على نحو عام ـ مجرد نوعا ما ـ من ان يشاركهم طريقتهم في النظر الى الحياة • لم يكن ينقص ديكنز ذلك الشعور بالرضا عن النفس ، الا ان هذا الشعور لم يكن يتضمن ذلك الشعور الاساسي بالرضا والذي يتميز بتطوير نظره « أفضل » من نظرة الشعب ، او تخيل ـ كما قد يفعل أكثر اصلاحيي الطبقة الوسطى اخلاصا وعذابا ـ أن العالم سيتم تغييره على يد الطبقة الوسطى • ان سوقيته ذاتها ، واستمتاعه بالمسرات المادية وعدم تمتعه بما يسميه وعي البورجوازيين الصغار بـ «الذوق الرفيع»: كل هذا ليس مما يحد من قدرته بل هو ذاته قدرة هائلة ، نتاج شمولية من التعاطف هي عكس تبلد الشعور •

اذا ما تكلمنا بلغة فنية عن ديكنز فان هذا يعني ان وجهة نظره ومن ثم توازنه كفنان وقدرته على تحرير الطاقة الفنية والسيطرة عليها وتنظيمها لم تكن شمولية فحسب بل ثابتة ومرنة الى حد كاف ـ وفي الوقت نفسه ـ لتسمح بالتطور والنمو المستمرين • وعندما ندعوه بالكاتب الشعبي فان ما نعنيه على نحو رئيسي ليس أفكاره او نجاحه بل خاصية وعيه •

لقد حاولت في تحليلي لـ « البيت الكئيب » أن أظهر بلغة محسوسة كيف ان خاصية الوعي هذه تؤكد نفسها من خلال الفن •• واذا ما حاول شخص ما أن يلخص الملامح الرئيسية ـ بالمعنى العام ـ لهذا الوعي فان عليه أن يقول انه كان :

**(١) واقعيا** ( بمعنى ان العالم الفانتازي الذي يخلقه الكاتب يحمل علاقة انسانية تساعد العالم الفعلي ، أي : تجعلنا نشعر أن العالم الفعلي أكثر واقعية عندما ننظر اليه ثانية وبذلك يساعدنا على مجاراة العالم الفعلي ) .

**(٢) نقديا** ( بالتعارض مع وجهة النظر التي تقبل وتسجل سلبيا . ان الروائي الشعبي يرى الفن كتحد على نحو عملي وذلك لان وجهة نظره شعبية . انه لا يخشى أن يتهم بالدعائية لانه يعلم أن الكتابة بكل أنواعها ذات تأثير ويعرف نوع التأثير ـ تقوية الشعب ـ الذي يريده ) .

**(٣) غير تجريدي** ( بالمقارنة مع أعمال الروائيين من النوع الذي يسمى روائيي « حالة انكلترا » او الراديكاليين « الغودوينيين » [٣٤] الذين كانوا من نواح معينة أسلاف ديكنز ) .

**(٤) غير ميتافيزيقي** ( بمعنى ان الشخصيات لا ترى ككينونات ميتافيزيقية ولكن ككائنات اجتماعية تتكل بعضها على بعض ، مصنفة تاريخيا ، وأنه ليس هناك ميل نحو نموذج أو تفسير ميتافيزيقي ضمني ) .

**(٥) شموليا** ( اذ أنه يرى المجتمع من لاسفل وليس من الاعلى وبذلك يتجنب استثنائية او اقتصادية وعي الطبقة الحاكمة او « النخبة » ) .

---

(٣٤) William Godwin ( ١٧٥٦ ـ ١٨٣٨ ) مؤلف وفيلسوف سياسي بريطاني طغت ماديته على فوضويته . من رواياته « مغامرات كالب ويليامز » ابنته « ماري » تزوجت من الشاعر « شلي » .

( المترجم )

**(٦) تفاؤليا** ( اذ أنه يثق أساسا بقدرة الرجال والنساء على جعل عالمهم أفضل ) •

**(٧) مبنيا تاريخيا ولغويا على التجليـات الحاضرة للثقافة الشـعبية** •

ولذا فهو وطني بالضرورة ( بالتعارض مـع الكوزموبوليتـاني ) ومرتبط بالمخيلة الشعبية ( الفولكلورية ) للفلاحين حين كانوا تحت نير الاقطاع •

ان ديكنز فنان واقعي من النوع الممتاز • واذا ما وصفناه بالواقعـي النقدي فهذا يؤكد عن حق على علاقته النقدية بالمجتمع البورجوازي الذي عاش فيه ، أما الاصرار على مكانته في التراث الشعبي فيوضح طبيعة وخاصية واقعيته النقدية •



# سبعة روائيين أميركيين معاصرين

○ عرض وتلخيص : محمد أبو خضور

يقع هذا الكتاب بـ ٢٤٤ صفحة بدون ثبت من الحجم المتوسط وبـ ٢٧٠ صفحة مع الثبت وفهرست الاعلام • وهو صادر عن سلسلة « مينتور بوك » طبعة عام ١٩٦٤ عن جامعة مينيسوتا •

والكتاب عبارة عن سبع مقالات نقدية بارزة كتبها سبعة نقاد أميركيين مشهورين تناولوا فيها أعمال سبعة روائيين أميركيين معاصرين •

وقد أشرف على اعداد هذه المقالات النقـدية السبع وليام فان أوكنور الذي كتب مقدمة الكتاب كما كتب مقالا حول الروائي وليم فولكنر •

وتسلسل الكتاب في مقالات هو كالتالي :

١ ــ المقدمة كتبها وليام فان أوكنور •

٢ ــ اديث وارثون بقلم لويس أوشنكلوس •

٣ ــ سنكلير لويس بقلم مارك سكورر •

٤ ــ ف٠ سكوت فتزجيرالد بقلم شارلس ٠ ي ــ شين ٠

٥ ــ وليم فولكنر بقلم ويليام فان اوكنور ٠

٦ ــ ارنست هيمنغواي بقلم فيليب يونغ ٠

٧ ــ توماس وولف بقلم هوف هولمان ٠

٨ ــ ناثايل ويست بقلم ستانلي ادغار هيمان ٠

□ □ □

يقول فان أوكنور في مقدمة الكتاب « اننا نتوقع من كاتب الرواية أن يكون حاذقا في حرفته وأن يساعدنا على اكتشاف شيء ما حول العالم لم نكن نعرفه من قبل أو أننا نعرفه بالطريقة ذاتها التي يعرضها في عمله ، أن يساعدنا على اكتشاف شيء ما نعتقد أنه حقيقة ونتعاطف معه ولا نتردد لحظة واحدة في أنه يتوافق مع اتجاهاتنا وسلوكنا ٠ اننا نتوقع من الروائي أن نجد ، كما هو الحال في الحياة ، مواضيع تمور بالحياة ٠ ويجب عليه أن يغوص في أعماق هذه المواضيع وينفث فيها حياة وكأن تناوله لها صدمة كهربائية تعيد لها الحياة من اغفاءة سبات ٠ ومن الواجب عليـه ألا يعرّف قارئه سلفـا بما سيقوله أبطاله ٠٠ بل يجب عليه ترك أطروحاته لأن الموضوع الذي يطرحه يجب أن يحمل في ثناياه تطور القصة وسيدخل هو ذاته الخالق للعمل معركة صراع مع أبطاله الذين اختارهم لأداء أدوار محددة ، قد يتمردون عليه ، قد لا تسعفه اللغة في توضيح مواقفهم ، قد يفشل في تفسير سلوكهم الا أن القدرة عـلى ربط السلوك بالموقف سيظل معيـارا صالحا للحكم عليـه بأنه يعرف الذات

الانسانية أو لا .. للحكم عليه أنه عايش شخوصه أو تعرف عليهم تماما !

اننا نتوقع ، وقلما نعثر على هذا التوقع ، أن تعيش شخوص الرواية في ذاكرتنا كما يقــول فورستر ، ويضيف فورستر أنه توجد هنــاك شخصيات تعيش في ذهننا لمدة طويلة بعد أن ننتهي من قراءة الكتاب وتوجد شخصيات تعيش فقط عــلى صفحات الكتاب وحياتها هي الفترة الزمنية التي يستغرق القارىء فيها قراءة الأثر وتموت هذه الشخصيات عند انغلاق الصفحة الأخيرة من الكتاب . ومن المحتمل أنه هناك عدد كبير من شخصيات اديث وارثون التي تموت بعد اغلاق الكتاب ولكن عددا منها « تعود للحياة » عندما يبدأ الانســان في قراءة الأثر من جديد .

والذكرى المرتبطة بالشخصية ، كل شخصية ، تمثل مبدأ ، قوة ، ظرفا ، أو معنى . وحركة الشخصيات ، كل شخصية عبر القصة تبــدو وكأنها أمرا لازبا ، شيئا سحريا أو قدرية .. ولذا فاننا نعير أعمال ناثنال ويست قدرا كبيرا من الاهمية لأننا ونحن نقرأ عمله لا نملك أن نسأل أنفسنا عدة مرات : ومــاذا بعــد ؟

في رواية « الصخب والعنف » لفولكنر توجد شخصيات عديده . وهناك وصف جسماني وتوضيح للسمات النفسية لكل شخصية . ولكن في الفصل الأخير من « الصخب والعنف » مثلا نرى لوستر ، الصابرة ، الهادئة . المكدة والمكدودة معا ونرى بنجي الضائع في حلمه الحزين ونرى جاسون الحقير .

هذه الذاكرة الروائية أسميها أصالة . فكاتب الرواية يجب أن يعلم أنه رفيق للعبقرية ..

ان كل عالم روائي يختلف عن عالم روائي آخر ، وتتبدل الشخصيات وتختلف من كتاب لى كتاب ، ولكن ارؤية الفردية تبقى عادة ثابتة • وتظرة ثاقبة الى أعمال ارنست هيمنغواي كما هو واضح في المقالة التي كتبها الناقد فيليب يونغ توضح الخيط الخفي والدقيق الذي يربط بين معظم شخصيات هيمنغواي وموقفها من الحب والموت معا •• »

□ □ □

**اديث وارتون**

اديث وارتون ( ١٨٦٢ ــ ١٩٣٧ ) ولدت في نيويورك حيث نشأت وسط التغيرات الاجتماعية التي أعقبت الحرب الاهلية ، ولعلها مشهورة الآن بسبب روايتها القصصية القصيرة ، الواجمة ، الساخرة ، التي تجري أحداثها في انكلترا الجديدة · « ايثان فروم » *Ethan Frome* التي نشرتها عام ( ١٩١١ ) ولتي قالت عنها في مذكراتها أنها شعرت وهي « تكتب » ايثان فروم « لأول مرة بسيطرة الفنان التامة على أبطاله » ولكن اديث وارتون لم توافق النقاد في نهاية حياتها على أن « ايثان فروم » هي أحسن أعمالها ! وهذه الرواية مختلفة مع هذا عن رواياتها التي موضوعها الآداب والسلوك ، والتي تقوم فيها بتشريح مجتمع نيويورك على عهد طفولتها ، عندما كان « محدثو الغنى » يقومون بعمليات « غزو » للمجتمع القديم ، مثل رواية « بيت المرح » *The House of Mirth* ، ( ١٩٠٥ ) حيث نجد شخصيتها الرئيسية « ليلى بارت » فريسة الصدام بين مجتمع نيويورك الجديد ومجتمعه القديم • والحقيقة أن رواية « بيت المرح » قد أرخت بداية حياة اديث وارتون الروائية •

وقد كانت بالفعل هذه الرواية رواية آداب وسلوك ولكنها حملت في الوقت ذاته هجوما لاذعـا على وسط عاشت فيـه الروائية وسمت أشخاص هـذا الوسط بالغزاة *invaders* وسـط المليونيرية الذين اغتنوا بسبب الأوضاع الناجمة عن الحرب الأهلية • أموال جديدة انثالت على نيويورك في ١٨٨٠ و ١٨٩٠ •

ان « ليلى بارت » *Lily Bart* البطلة الرئيسية لهذه الرواية نشأت في عالمين ، عالم والدها وعالم والدتها • عالم والدها الانسان الطيب الذي تزوج امرأة تتدفق في عروقها دماء تمدها شرايين الغزاة !

وهذان العالمان المتصالبان أثرا أيضا على حياة ليلى نفسها ، فهي نفسها توزعت عواطفها بين شخصين ولم تستطع أن تقرر من تتزوج السيد روسيدال الثري صاحب الأعمال أم لورانس رجل السـلم ؟ وظلت ليلى ترجيء قراراتها أملا في التوصل الى رأي أجود ولم يكن لها أخيرا من ملاذ الا الوحدة •

أما رواية « عادة البلاد » *The Custom of the Country* ( ١٩١٣ ) حيث نرى اندين سبراج *Undine Spragg* الوصولية المتسلقة تشق طريقها في الطبقات الاجتماعية القديمة في نيويورك بل وفي باريس ، في حي « فوبورسان جرمان » فالبطلة الرئيسية هنا ليست في موقع « الضحية » بل هي في موقع « الغازي » ان اندين سبراج لا تتطلع الى الوراء أبدا وهي لا تتورع عن أن تدوس على أي انسان أو انسانة تقف في طريقها •• وقال بعض النقاد ان مسار اندين سبراج هو نفس المسار الذي سلكته أوروبا ••

أما رواية « عهد البراءة » *The age of innocence* فقـد كتبت بأسلوب « بروستي » ( نسبة الى بروست ) ، حيث نرى « نيولند آرشـر » *Newland Archer* ، وهو أعزب من الهواة تروى القصة من وجهة نظره ، وتتعلق بقبوله زوجا عـلى الطريقة التقليدية في نيويورك وفقا لروح السبعينيات من القرن التاسع عشر . والسرد هنا على طريقة بروست كما قلت الى حد ما في استعادة الأشياء الماضية . وقد قال عنها بعض النقاد « انها رواية تاريخية » . ان « نيولند آرشر » المحامي يحمل الخير والشر معـا ولقد كان يطمح بكل ما يحمل من أحلام وأمنيات لأن يتجاوز حدود مجتمعه ، ولقـد جهر بآرائه تلك ولكنه في لحظة الصدام الحقيقية يعود فيقبع في شبكة خيوط مجتمعه الخاص . ويعلل آرشر نفسه بأنه منذ البداية لم يكن له الخيار وهكذا يرضخ لقرار أسرته بالزواج من ماي ويلاند الاوروبية المتحضرة .

أما قصصها في المجلد المعنون ب « نيويورك القديمة » *Old New york* والذي يضم أربع قصص ( ١٩٢٤ ) فهي تصور أحداثا في اطار عقد من الزمن فيما بين الأربعينيات والسبعينيات من القرن الماضي ، وكثيرا ما تنتقل اديث وارثون في قصصها هذه الى أوروبا في أحداث تلك القصص الأربع . حيث قضت أديث فترات متزايدة الطول في سنوات عمرها الأخيرة ، وغدت مغتربة عمليا في فرنسا أثناء الحرب العالمية الاولى .

ان الروائية الوحيدة في الأدب الاميركي التي يمكن أن نقارنها بأديث وارثون هي الروائية الين جلاسجو *Ellen Glasgow* ( ١٨٧٤ ـ ١٩٤٥ ) التي كتبت هجائيات اجتماعية حادة السخرية الى درجة تثير الاشفاق ، وتناولت

في أعمالها أسر الطبقة الراقية القديمة في فيرجينيا . ولكنها واجهت ضغوط من الحياة العصرية واضطرت أن تخضع لها .

لقد ماتت اديث وارثون في منزلها بالقرب من باريس بالسكتة القلبية عام ١٩٣٧ وكان عمرها ٧٥ عاما وأعطيت أوراقها الخاصة الى جامعة ييـل ومن الممكن ألا تنشر هذه الاوراق قبـل عام ١٩٦٨ ( نذكّر بأن الكتاب موضع المراجعة نشر عام ١٩٦٤ ) ، ولهذا السبب فانه ليست هناك أية نبذة كاملة عن حيـاة وارثون .

**سنكلير لويس :**

كان هاري سنكير لويس الولد الأصغر بين ثلاثة أبناء لادوين.ج. لويس الطبيب الريفي . ولـد سنكلير في ٧ شبـاط ١٨٨٥ في قرية سـوك سنتر *Sauk Centre* في مينسوتا . ولا أحد يعرف حتى الآن من أين جاءه اسم هاري . ولكن اسم سنكير الذي اشتهر به كان كنية لطبيب أسنان صديق لوالده . وكانت أمه تقضي معظم وقتها خارج المنزل بسبب مرصها ولأنهـا تقصد الجنوب والجنوب الغربي للاستشفاء . وعندما بلغ هاري الخامسة من عمره ماتت أمه ، وبعد سنة واحدة تزوج والده طبيب القرية من امرأة عقيم ، ولذلك كانت حياة هاري في مرحلتها الاولى قلقة ومرهقة .

وعندما بلغ هاري السابعة عشر من عمره سمح لـه والده بأن يسجل اسمه في جامعة ييل التي وفرت له حياة أسعد ولكنه ظل يؤثر الوحدة والعزلة في ييل وقد لمس أساتذته مخايل الذكاء الحاد عنده ولذلك يفسّر النقاد سبب

المعاملة الجيدة التي لقيها هاري في ييل • والحقيقة أن هاري بـدأ الكتابة الفعلية وهو في تلك الجامعة • ثم تخرج هاري من ييل وعمل مخبرا صحفيا ثم موظفا بمؤسسة للنشر في نيويورك • ولقـد تعرف سنكلير على الروائي جيمس برانش كابل ( ١٨٧٩ ــ ١٩٥٨ ) الذي ساعده في مراجعة مخطوطة « الشارع الرئيسي » *Main Street* الذي صادف نجاحا مثيرا عند ظهوره عـام ١٩٢٠ •

والواقع أن رواية « الشارع الرئيسي » كتبها سنكلير في عطلتي صيف أثناء حياته الجامعية •

ويمكن اعتبار هذ الرواية بداية مرحلة تاريخية في حيـاة سنكلير ذلك أنه كان قبل ظهورها كاتبا مغمورا نسبيا ولو أردنا الحقيقة لقلنا ان سنكلير قبل « الشارع الرئيسي » كان مؤلفا لعدة روايات رومانسية •

يبدأ التمهيد للشارع الرئيسي على النحو التالي :

« هذه أميركا •• بلدة سكانها ألوف قلائل ، في منطقة ، من مناطق القمح والذرة ومعامل الألبان والخمائر الصغيرة • والبلدة في حكايتنا هـذه اسمها « جـوفر بريري » بمنسوتا • ولكن شارعهـا الرئيسي استمرار للشوارع الرئيسية في كل مكان ••• » •

وباستخدام هذا الاطار المحلي كجزء من الكل ، يتقدم « سنكلير لويس » ليهاجم الاقليمية بتهكـم يرمي الى تقويض الحي الثقافي المقـير في البلدة الصغيرة • وحبكة « الشارع الرئيسي » تتناول جهود زوجة طبيب القرية ،

تلك الزوجة المثالية الشابة ، لتحسين حالة هذا المجتمع الصغير ، ويتناول فشلها أيضا في هذه الجهود وهربها الى واشنطن وأخيرا عودتها •• على أمل أن أولادها ربما استطاعوا ما هو أفضل من هذا ••

أما روايته بابيت *Babbitt* التي ظهرت عام ( ١٩٢٢ ) فهي كما يقول تصور أحداث أربع وعشرين ساعة من حياة بطله ، وفيها يصور سنكلير رجعية وجمود البلدة الصغيرة رسما هزليا • وتتركز بابيت أكثر من « الشارع الرئيسي » على رجل أعمال هو جورج بابيت مفرد في محاولته التمرد على بيئته البورجوازية المحيطة به • أما روايته آروسميث *Arrowsmith* التي ظهرت عام ( ١٩٢٥ ) فتنصب على طبيب يكافح من أجل الاحتفاظ بأمانته ونزاهته كفرد وكرجل علم ضد دوائر متزايدة الاتساع وتدور أحداث الرواية في معهد بحوث في نيويورك • فمارتن آروسميث ورفاقه غوثيلب ، وثيري لا يرضخون لضغوط المؤسسات التجارية ويتمسكون بمبادئهم الانسانية المثالية لدرجة الانسحاب من العمل ضمن هذه المؤسسات التجارية التي لا تنظر الى الانسان على أنه هدف وغاية بل تنظر اليه على أنه وسيلة أو مجرد درجة سلم في طريق الاثراء ••

وبعد زواجه عام ١٩٢٨ في لندن عاد الى الولايات المتحدة ومعه زوجته الجديدة وفي نهاية عام ١٩٢٩ أنهى روايته « دود زورث » *Dodsworth* التي تدور أحداثها حول صاحب مصنع للسيارات في الغرب الاوسط ، يواجه في أوروبا موقفا يقوض معتقداته ويقوض زواجه • وهناك تسلسل في اتساع المدى في روايات سنكلير لويس ، من الحدود الضيقة للقرية ، الى منطقة

الأطلسي برمتها • وفي نهاية العشرينات كان سنكلير لويس قد وصل الى ذلك النوع من الموقف الذي تناوله « هولس » وجيمس في القرن الماضي • ومع أن الكثير من روايات لويس الاخيرة قد حظيت بمبيعات كثيرة ••• « فانها اليوم تبدو ذات أهمية تاريخية أكثر مما هي ذات قيمة أدبيـة » كما يقول ويليس ويجر *Willis Wager* •

ان روايته « هـذا لا يمكـن أن يحدث هنـا » التي ظهـرت عـام ( ١٩٣٥ ) تصـور اعتنـاق الولايـات المتحـدة للدكتاتورية الفاشيـة وقد ظهرت هـذه الرواية على المسرح وعرضت عـن طريق مشروع المسرح الفيدرالي في ثلاث عشرة مدينة أميركية في وقت واحد • وعندما حصل سنكلير على جائزة نوبل عام ١٩٣٠ كان يعد نفسه أنه « دقة قديمة » ( شخصا محافظا ) ولكن لديه آمالا كبارا « في الاميركيين الشبان اليوم ، الذين يقومون بعمل أصيل وحماسي بحيث أشعر بالضنى لأنني أسن من أن أكون واحدا منهم » وكان يعني بذلك هيمنغواي وولف وويلدر ودوس باسوس وفوكنر ••

لقد كتب ألفريد كازن عن سنكلير فقال : « انه يوجد حقـا في أعمال سنكلير رعب مميز قلما نعثر عليه في أعمال فولكنر أو هيمنغواي ، رعب يمتزج بالفكاهة الصعبة والاستهزاء من العالم ككل » • أما ت•ك• ويل فقد قال : « ان سنكلير لويس هو من أنجح ناقدي المجتمع الاميركي » •

**ف• سكوت فيتزجيرالد ( ١٨٩٦ ــ ١٩٤٠ ) :**

بصورة عامة لم يتم قبول سكوت على مستوى روائيي أميركا الكبار

الا عام وفاته ، ١٩٤٠ عن عمر يناهز الرابعة والاربعين • ولد سكوت في « سانت بول » في الرابع والعشرين من ايلول عام ١٨٩٦ وينتمي من ناحية أمه الى مهاجر ايرلندي كان صاحب مخزن للحاجيات •

ترك سكوت « برنستن » للتدريب العسكري في الحرب العالمية الاولى ، وأحدث بروايته « هذا الجانب من الجنة » التي ظهرت عام (١٩٢٠) و « الجميل واللعين » التي ظهرت عام (١٩٢٢) اثارة كبيرة• ان القصص عند سكوت تنمو من تجربته الخاصة مباشرة وترمي الى أن تعطي نظرة باطنة للحياة أثناء ما سمي منذ ذلك الوقت « العشرينات الهادرة » ويبرز ذلك في قصصه القصيرة المجموعة في مجلة « فتيات وفلاسفة » *Flappers and Philosophers* التي ظهرت عام ( ١٩٢١ ) وفي « حكايات من عصر الجاز » التي ظهرت عام ( ١٩٢٢ ) • ولكن الرواية التي يبدو أنها حققت رغبته أتم تحقيق في كتابه « شيء جديد ، شيء خارق للعادة ، وجميل ، وبسيط ومخطط تخطيطا معقدا هي « جاتسبي العظيم » *The Great Gatsby* التي ظهرت عام ( ١٩٢٥ ) • وتتركز هذه الرواية حول ذلك الحب العميق والرومانسي بحق ، الذي شعر به رجل عصابات نحو امرأة كان قبل ذلك قد خسرها لرجل آخر ، وهي عمل لامع وحزين في آن واحد • مع شيء من الخصائص الشاعرية التي يجوز للمرء أن يتوقعها من كاتب ينحدر من سلالة ايرلندية ، وقد كتب اليه « ت•س• اليوت » ( انها أول خطوة يخطوها القصص الاميركي منذ « هنري جيمس » ) •

وقد تكدرت الاعوام الوسطى من العقدين اللذين استمر فيهما نشاط الكتابة عند « سكوت فيتزجيرالد » بمتاعب بيتية ومن بينهـا أن زوجته « زلدا » *Zelda* وهي أيضا ذات ميول فنية ، ظهرت عليها في الثلاثينيات أعراض مرض عقلي اقتضى وضعها في مستشفى للامراض العقلية مددا طويلة . لقد كانت قصته مع زلدا قصة طويلة ... فقد أحبها وهو ما زال يبحث عن ناشر لروايته « هذا الجانب من الجنه » وكانت ابنة قاض ناجح وهو شاب يهوى الأدب وفي بداية الطريق ... ولقد خلدها سكوت في أدبه ... وأصبح من العسير على قارىء أدبه التمييز بين ملامح زلدا وبين ملامح أية بطلة أخرى.

أما روايته « ما أرق الليل » *Tenderis The Night* فهي رواية نابعة من تجربته التي شعر بها مباشرة . وهي لهذا أشد رواياته اثارة للمشاعر وهي عن طبيب نفسي أميركي شاب هو الدكتور « ريتشارد ريفر » الذى يقع في حب مريضته « نيكول » . ومع أنه مدرك لخطر مـا يصنعه . فانه يتزوجها ويشفيها ولكنه يضحي بنفسه .

ولقد كتب اليه ارنست هيمنغواي بعد أن قرأ رواية « ما أرق الليل » عام ١٩٣٤ رسالة قال فيها : « اس مأساتك الشخصية .. فأنت لست شخصا مأساويا . انما نحن كتاب وما يجب أن نفعله هو الكتابة » .

وخلال السنة الأخيرة من عمره كتب سكوت رواية غير تامة هي « آخر رجال المال » *The last Tycoon* . وعندما نشرت في عـام ١٩٤١ فان عديدا من الأدباء المعاصرين لسكوت ومن بينهم جون دوس باسوس وأدموند ويلسون دعوها انجازا متعقلا لسكوت .

وتدور الرواية عن « هوليود » وعن نمط تلاشى متجسدا في « مونرو ستار » ويأخذنا سكوت في المئة صفحة الاولى من الرواية الى ما وراء الابواب المغلقة ، في استديوهات ومكاتب الشركات السينمائية في هوليود حيث نشاهد حياة « مونرو ستار » الذي يتحكم في « فن صنع الاشخاص » •

لقد كان سكوت يسعى لخلق رواية أميركية قديمة « هـذه الجزيرة القديمة التي أزهرت مرة لعيون البحارة الهولنديين ـ صدر جديد ناضر أخضر اللون للعالم الجديد • وأشجارها التي اختفت لتخلي المكان لبيت جاتسبي تواطأت يوما بالهمس وتسترت على آخر وأعظم كل الاحلام البشرية » •

لقد قلت ان شخصية زيلدا قد تمثلت في معظم شخصيات سكوت •• فهي غلوريا باتش في « الجميل واللعين » وهي « نيكول دايفر » في « ما أرق الليل » وهي ديزي بوكانان في « جاتسبي العظيم » •

كان النقاد يقولون عن سكوت قبل ظهورها « انه كان قبل كتابتها منكبا على مؤلفات جوزيف كونراد ودويلا كاثر • أمـا حديثا فان الناقد المعاصر روبرت فرانزورث يقول : « انها تتميز بمتانة التركيب والاسلوب السحري • والأكثر من ذلك انها تفتح أعيننا على حقيقة السراب لأول مرة ، يصف فيتز جيرالد السبي البابلي الذي يختفي وراء أضواء عصرنا الحديث ، عصر سطوة المال ، ان أبطال فيتز جيرالد وبطـلاته يحلمون بالشباب والصحة والجمال والثراء ويظنون أنفسهم قادرين على اتيان كل شيء وقد كان هذا هو حلم فيتز جيرالد نفسه » •

أما ادوين ميور فيعرّفها في كتابه بناء الرواية « ان الشخصيات ليست جزءا من الحبكة ولا الحبكة مجرد اطار يحيط بالشخصيات ، بل على العكس ، كل منهما يرتبط ارتباطا وثيقا بالآخر ، ان الصفات التي تتصف بها الشخصيات هي التي تقرر الأفعال ، والأفعال بدورها تطـور الشخصيات • ان الرواية الدرامية كجاتسبي العظيم في أعلى درجاتها تتآلف مع التراجيديا الشعرية كما تتآلف روايته الشخصية مع الكوميديا » •

**شخصيات الرواية :**

كأية رواية محكمة الحبكة تقتصر الشخصيات على عدد قليل منها وهي .

١ ـ توماس أو توم بوكانان ، ثري أميركي ، فاحش الثراء ، شـاب ورياضي نزح من شيكاغو الى الساحل الشرقي ، يعيش في ضاحية من ضواحي نيويورك هي جزيرة ( لونغ آيلاند ) •

٢ ـ ديزي بوكانان : زوجته تنتمي لأسرة ثرية من غـرب الولايات المتحـدة •

٣ ـ جوردان بيكر ، صديقة ديزي بطلة رياضية شهيرة •

٤ ـ نيكولاس أو « نك » كاراواي ، قريب ديزي وزميل تـوم في الدراسة الجامعية • يتعرف على غوردان عن طريقهما ويصادقها • أصله من أسرة كبيرة في الغرب ولكنه ينزح الى الشرق ليعمل بالاوراق المالية • كاراواي هذا هو الذي يحكي لنا القصة بأكملها ولذلك فهو صاحب وجهة النظر فيها •

٥ ــ ميرتل ولسون عشيقة توم امرأة رقيقة الحال بالمقياس الاميركي •

٦ ــ ويسون ، زوج ميرتل صاحب كراج رجل ( ثعبان ) كما يقول •

٧ ــ جيمس أو « جاي » جاتسبي ، جار كاراواي ، نعرف في بداية الرواية أن لديه مالا كثيرا وأنه يعيش عيشة البذخ ، محاط بالغموض ، تحكى عنه حكايات كثيرة وغريبة ، لا أحد يعرف الحقيقة ، سوى أنه يقيم حفلات يدعو اليها كل من هب ودب ، من يعرفه ومن لا يعرفه • وكل ما عدا ذلك هم ممن يسميهم في السينما « الكومبارس » • تحكي الرواية بضمير المتكلم ، والمتكلم هو السيد كاراواي رغم أنه أقل الناس تدخلا في مجريات الحوادث ، ولكنه لا يمكن أن ينفصل عنها ، كما هو متوقع في رواية الحبكة ، كل شخصية وكل حدث ، بل وكل جملة تقريبا جزء من الكل الذي لا يمكن تجزئته •

تبدأ رواية جاتسبي العظيم من منتصف الحكاية ، والغموض الذي يحاط به جاتسبي يظـــل قائما حتى نعرف حقيقته وماضيه شيئا فشيئا ، ثم تستمر الحوادث متسلسلة وبين آن وآخر نعرف أشياء أخرى من الماضي ، وهكذا • ويبدو الأمر طبيعيا ، فالراوي لم يعرف الحقائق الا بهذا الترتيب • وهذه هي « وجهة النظر » في الرواية • وهي وجهة نظر واحدة طول الوقت • وتقـع حوادث الرواية كلها في الصيف وهو صيف حار جدا ، وكاراواي ، بعد أن يقدم لنا نفسه يبدأ قصته بقوله « وعبر الخليج تتألق قصور ويست ايج البيضاء الأنيقة على صفحة الماء ، وتاريخ هذا الصيف يبدأ حقيقة بالمساء الذي ركبت فيه سيارتي وذهبت لتناول العشاء عند أسرة بوكانان » •• وهكذا يحكي القصة كلها بأسلوب شخص طلب منه أصدقاؤه أن يحكي لهم بالتفصيل قصة

سمعوا عنها ، وهو بين آن وآخر يقول : « على ما أذكر •• » أو « هذه النقطة أذكرها جيدا » أو « لم أستطع أن أعرف •• » وهكذا يشعرنا بأن الحكاية حدثت فعلا ، بل انه يذكر جاتسبي قبل أن يبدأ حكايته عن نفسه مشيرا اليه بقوله : « الرجل الذي يعطي اسمه لهذا الكتاب » •

ويبدأ كاراواي وقائع حكايته « وهكذا قررت أن أنزح الى الشرق وأتعلم تجارة الاوراق المالية ، كل من أعرفهم كانوا يشتغلون بها ولذا خيّل اليّ أنها يمكن أن تعيل واحدا بالاضافة اليهم » •

ثم ينتقل كاراواي الى الاقامة في منزل صغير بجوار قصر جاتسبي ، ثم دعوته الى العشاء عند قريبته ديزي وبزوجها توم بوكانان • وهناك التقى كاراواي بجوردان بيكر ، وهناك أيضا وهو على العشاء دعي بوكانان للهاتف ثم لحقت به زوجته ، ومما سمعه من المحادثة وما قالته له جوردان علم ( وهكذا نحن نعلم أيضا ) أن بوكانان له علاقة بامرأة تدعى ميرتل في نيويورك • وهكذا يتم تعريفنا بالجميع وتقفل الدائرة • لم يبق الا أن تقابل زوج ميرتل وهذا يظهر في كل مرة يقف فيها توم ليتزود بالبنزين ويفاوضه الرجل في شراء سيارته•

وبعد العشاء عاد كاراواي الى منزله • وبينما هو في حديقته رأى جاره جاتسبي وهو يقف في حديقته أيضا يرقب ضوءا أخضر بعيدا عن الضفة الأخرى من الخليج ، ورغم الظلام فان كاراواي يجزم بأنه رآه يرتعد ثم اختفى فجأة •

ثم التقى كاراواي بتوم بوكانان زوج قريبته الذي دعاه « ليتعرف على

فتاته » وهنا يلتقي كاراواي بعشيقة توم في شقة يستأجرها لها في نيويورك حيث يتقابلان مع أصدقائهما •

وذات صباح حضر سائق جاتسبي ليدعو كاراواي لاحدى حفلات جاره اللامعة ، ويحضر كاراواي الحفل ويقابل أشخاصا كثيرين ممن يزدحم بهم المكان ، ولكنه لا يتعرف على مضيفه الغامض الا قرب نهاية الحفل وبما يبدو أنه صدفة محضة •

ثم يبدأ جاتسبي في التودد لكاراواي ويدعوه مرة لتناول الغداء معه في مطعم بالمدينة حيث يقابلان صديقا قديما لجاتسبي هو مائير ولفشايم رجل الأعمال اليهودي • والمؤلف يصف هذا الرجل وصفا مضحكا ، فهو يتميز بمنخارين ينبت منهما شعر طويل ، وهو يحدق في كاراواي بمنخاريه هذين وليس بعينيه ، وينطق الكاف جيما ، ونعرف من المحادثة ، خاصة عندما يذهب جاتسبي للهاتف ، أن ولفشايم يكن اعجابا كبيرا بجاتسبي ، فهو خريج « أوكسفورد » وجنتلمان ••• الخ ويعرض ولفشايم على كاراواي أن يساعده في محيط العمل ويدهش كاراواي ويتدخل جاتسبي لاسكات ولفشايم ونفهم أن الأخير تحدث في هذا بايعاز من جاتسبي ولكن ذلك جاء قبل أوانه • ثم يغادرهما ولفشايم ونعرف من جاتسبي أنه نصاب كبير لم يتمكن القانون من الامساك به ثم يظهر توم بوكانان فجأة ويقدمه كاراواي لجاتسبي •

وذات مساء تحكي جوردان لكاراواي قصة معرفتها بديزي عندما كانا في صباهما • ومنها أنها رأتها مرة بصحبة ضابط ملازم بالجيش يهيم بها حبا عرفتها به وكان اسمه : جاي جاتسبي • ثم تمر فترة لا تراها فيها ثم تدعى

لحفل زواجها بتوم • وتدخل جوردان غرفة ديزي قبل حفل عشاء زفافها بنصف ساعة فتجدها ممسكة بالزجاجة فى يدها وخطاب في يدها الأخرى وهي « ثملة كالقرد » وتصيح بها :

ـ قولي لهم أن ديزي قد غيّرت رأيها •

وفرطت عقد اللؤلؤ ثم طلبت اعادته الى العريس « لصاحبه كائنا من كان » واستعانت جوردان بالخدم وأعطوها حماما باردا وأسعفوها بمسحوق النشادر والثلج وألبسوها ملابسها وأصلحوا العقد ، وفي اليوم التالي بدأت شهر العسل دون أن يبدو عليها شيء مما حدث •

ثم تستمر جوردان فتقول : ان سكن جاتسبي بالقرب من ديزي ليس مصادفة ، بل انه اشترى هذا المنزل ليعيش فيه قريبا من فتاة أحلامه • وهنا يعرف كاراواي أنه عندما رأى جاتسبي يحدق في الفضاء ويمد ذراعيه ويرتعد لم يكن يعد لنجوم وانما كان ينظر من بعيد الى مرل حبيبته التي أحبها منذ صباه ولم يفقد الأمل في وصالها •

ثم تبلغ جوردان صديقها كاراواي أن جاتسبي يرجوه أن يدعو قريبته لتناول الشاي عنده ويدعوه هو أيضا حتى يمكنه مقابلتها ، أو بعبارة أخرى « يوفق رأسين في الحرام » وأنه رأى توسيطها في هذا الشأن لأنه يخجل من مواجهته بهذا الطلب • أما لماذا لم يكلف جوردان نفسها بذلك فلأنه يريد أن يدعو حبيبته القديمة لمشاهدة « قصـر الأماني » أو المنزل الفاخر الـذي يعيش فيـه •

ويقول السيد كاراواي : « ان تواضع الطلب هزني » ثم يسأل جوردان : وهل كان لا بد أن أعرف كل هذا لكي يطلب شيئا بسيطا كهذا ؟

ـ انه يشعر بأنه قد انتظر طويلا ، ويخشى أن يمس هذا الطلب شعورك .

وهكذا « تأخذه النخوة » ويجمع الشتيتين عـلى فنجان الشاي عنده وتبدأ قصة الحب من جديد بعـد أن انقطعت خمس سنوات ويعرض عليـه جاتسبي أن يرتب له بعض الصفقات وهو نفس العرض الذي كان قد شرع فيه ولفشايم ، ولكن كاراواي رغم حاجته يعتذر ، حتى لا يكون ذلك « مكافأة على خدماته » فهو أرفع من ذلك .

وفي الوقت نفسه يتعرف جاتسبي على توم بوكانان زوج حبيبته ، وذات يوم يدعى لتناول الغذاء عندهما ، ويوجد أيضا جوردان وكاراواي ثم يقرر الجميع النزول الى المدينة بعد الغداء . وهنا نبدأ في الاحساس بأن سكوت فيتزجيرالد المؤلف قد أصبح مثلنا يواجه المشكلة ويفكر في كيفية حلها . وهو الموقف الذي نجد أنفسنا فيه ونحن في المسرح أو السينما ونسأل أنفسنا كيف تنتهي الحكاية ؟

يبدأ الموقف في التحرك ، ويقترح توم أن يقود بنفسه عربة جاتسبي وهي من طراز جديد وغريب ، ويقودها فعلا ولكن زوجته تهرب منه وتركب مع جاتسبي الذي يقود عربة زوجها ، حسنا ، توم يقود سيارة جاتسبي ومعه كاراواي وجوردان . ويبدأ الحديث أثناء الطريق ونفهم أن توم بدأ يدرك أن هناك « شيئا » بين زوجته وجاتسبي ، وأنه بدأ يتحرى عن الرجل ويكتشف

زيف الهالة التي يحيط بها نفسه ، وأن مصدر ثرائه أعمال غير مشروعة .. الخ ونحن نعرف من توم قبلا أنه غير راض عن « أحوال النساء هذه الايام وأن اسرافهم فى اللف والدوران لا يعجبه » . ثـم يتوقف توم بسيارة جاتسبي ليزودها بالوقود من كراج ويلسون وهكذا تراه حبيبته ميرتل وهو يقود هذه السيارة وتظن أنها سيارة أخرى يملكها وكذلك يظن زوجها ويسـون .

ثم يتقابل الجميع في فندق بالمدينة وهنا يبدأ الموقف الدرامي في أوضح صورة لـه .

قال توم :

ــ أريد أن أعرف ما الذي يريد السيد جاتسبي قوله :

ــ ان زوجتك لاتحبك . ولم يسبق لها أن أحبتك ، انها تحبني .

ــ لا شك أنك مجنون .

انتفض جاتسبي واقفا وهو منفعل وصاح :

ــ انها لم يسبق أن أحبتك مطلقا . سامع ؟ لقد تزوجتك فقط لأنني كنت فقيرا وتعبت هي من الانتظار ، وهذه غلطة شنيعة ، ولكنها لـم تحب أحدا غيري .

وسار جاتسبي ووقف بجوارها قائلا بجدية :

ــ ديزي . لقد انتهى كل هذا الآن ولم يعد يهم ، فقط اذكري لـه الحقيقة ، وهي أنك لم تكني له أية محبة . وينتهي الموضوع الى الأبد .

فنظرت اليه كالعمياء :

ـ وكيف ؟ .. كيف يمكنني أن أحبه ؟ كيف يمكن ؟

ـ أنت لم تحبيه أبدا .

فترددت ، ووقعت عيناها علينا ، جوردان وأنا ، كأنها تطلب العون ، كأنها قد اكتشفت أخيرا ما تفعله ، بل كأنها لم تكن أبدا تنوي عمل أي شيء . ولكنها قد فعلت .. وفات الأوان ..

وقالت بجهد واضح :

ـ لم أحبه أبدا .

وتساءل توم فجأة :

ـ ولا في كابر يولاني ؟

ـ لا ...

ولا تستمر المحادثة طويلا . بعد ذلك يمضي توم ليكشف من أسرار جاتسبي ما يعرفه وهو أنه جمع ثروته من بيع الخمر الممنوعة . ولجأ الى كل حيلة أخرى لذلك وأخيرا تنهار مقاومة ديزي ومعها مقاومة جاتسبي نفسه ، ويأمر توم زوجته بالعودة الى المنزل في سيارة جاتسبي ، ولما تنظر اليه متسائلة يؤكد لها « بترفع » أنه لن يضايقها بعد الآن . بل انه يحدد بوضوح « في سيارة جاتسبي » مع أنهما لم يأتيا بها بل جاءا في السيارة الأخرى .

هل كانت عودة ديزي مع جاتسبي في سيارته وسيلة يثبت بها توم لزوجته أنه ليس خائفا عليها منه ؟ لا يبدو ذلك مقنعا فهي « هوائية » جدا . وقد

أكد هذا الموقف الأخير ذلك . والسبب الوحيد الذي يبدو مقنعا هو أن المؤلف بدأ يمهد للحبكة ، وفي ظني أن هذه النقطة يظهر فيها شيء من الاصطناع . تخرج ديزي مع جاتسبي عائدين الى المنزل اذن ، مع أنهما لا يسكنان منزلين متجاورين ، بل بينهما الخليج ، مما يظهر ما ذهبنا اليه من الاصطناع .. وينصرف الباقون في سيارة توم .

ولكن رواية جاتسبي الدرامية لا تتركنا معلقين هكذا ، فديزي تقود سيارة جاتسبي وهو جالس بجوارها ، ميرتل عشيقة توم تتشاجر مع زوجها الذي يظن أن لها علاقة برجل لا يعرف من هو ، يضربها وتفر من المنزل ، ترى سيارة جاتسبي فتظن أنها سيارة توم وقد سبق أن رأته يقودها تسرع نحوها فتصدمها السيارة وتموت .

ولكن ما زال هناك جاتسبي . هل ظل يحلم بديزي الى الأبد ؟ ان الموت راحة لمثل هذا العاشق المعذب ، فليمت اذن بيد ويلسون الذي سمع وصف السيارة التي صدمت زوجته فيجري الى توم الذي كان يقودها عندما جاء يشتري البنزين ، ويذكر له توم الحقيقة ، وهي الحقيقة فعلا ، انها سيارة جاتسبي ، وظنا من ويلسون أن جاتسبي هو عشيق زوجته فانه يقتله ، ليس لأنه ـ فيما يظن ويلسون ـ كان على علاقة بها . ولكن لأنه قتلها ، داسها بسيارته ولم يتوقف .

وكان جاتسبي ينوي أن يقر أمام الشرطة بأنه هو الذي كان يقود السيارة ولكن القدر لم يمهله فقد كان ينزلق على عائمة في حمام السباحة بمنزله ويفكر

في هذه المشكلة وينتظر أن تكلمه ديزي في الهاتف ويبدأ يشك في أن هـذه المكالمة لن تأتي أبدا ..

وتنتهي الرواية بكاراواي وهو يحاول أن يجد من يحضر جنازة جاتسبي دون فائدة ، حضر أبوه من بعيد ، أما اليهودي ولفشايم فأخذ يتهرب حتى دهمه كاراواي في مكتبه واقتحمه عنوة فاعتذر ولفشايم بأنه لا يحب أن يحضر جنازة قتيـل . أما جوردان فتنقطع علاقتهـا بكاراواي لأنها تجـد رجلا أظرف منـه ..

**وليم فولكنر ( ١٨٩٧ ــ ١٩٧٢ ) :**

كان شديد العناية والتعمق في كتاباته ، وكتب أفضل أعماله في اطـار مسقط رأسه في الجنوب الاقصى ، حول اكسمورد بالمسيسبي الذي حوله في خياله الى بلدة « جفرسون » . وكان فولكنر قد خدم في القوات الجوية الكنـدية سنـة ١٩١٨ ، فكتب روايتـه الاولى « أجـر الجنـود » ( عام ١٩٢٦ ) عن طيار يعود الى مسقط رأسه « تشارلستاون » في جورجيا . فصاحب الشخصية الرئيسية في الرواية عاد الى داره جريحا مشوها كي يموت هناك . وهذا ما ضـاق به الجميع ، ما عـدا والده القس الـذي يقويه ايمانه الديني .

وأول رواية لفولكنر تتناول ما سماه « طـابع بريده الخاص بتراب مسقط رأسه » وهي « سارتوريس » *Sartoris* وفيها نرى « بايارد سارتوريس » الشاب سليل أربعة أجيال من « آل سارتوريس » في جيفرسون

يعود من الخدمة كطيار في الحرب العالمية الاولى ويعجز عن التكيف مع بيئة موطنه ، ويخطط مدفوعا بهذا للعنف الذي يقضي عليه • وهناك أحداث سابقة في الزمن لذلك الحادث ثني حلقية « آل سارتوريس » تناولها فولكنر في « الذين لا يقهرون » *The Unvanquished* التي ظهرت عام ( ١٩٣٨ ) • ويتألف كتاب « الذين لا يقهرون » من خمس قصص على شيء من الطول ، تدور كلها حول ما لقيه بايارد سارتوريس من أحداث فى الحرب العالميـة الأهلية • ويقوم هو ورفيقه الزنجي « رنكو » بعـدد من المغامرات أشبه بمغامرات طوم سوير ( بطل مارك توين ) • تراهما فى القصص الاولى في حداثتهما ، ولكننا نرى بايارد في القصة الأخيرة كطالب حقوق في الجامعة وقد انتهت الحـرب • ويرى بعض النقـاد أمثـال جورج ماريـون أودونـل *George Marion O'donnell* أن موضوع هذه الرواية هو الصراع بين آل سارتوريس الذين تحفزهم للفعـل حوافز من التقاليد الموروثة وآل سنوبس *Snopeses* الذين لا يتمسكون بشرع خلقي ويلجأون الى الخبث والخديعة • غـير أن هذا التفسير خاطىء ولا ريب ••• واذا كانت قصص « الذين لا يقهرون » تدور حول المسلكية الجنوبية *Southern Code* فانها تقد لتلك المسلكية • غير أن معظم أفعالها مغامرات رومانسية •

وفي رواية « الصـخب والعنف » التي ظهرت عـام ( ١٩٢٩ ) تظهر أسـرة أخـرى منحـلة مـن أسـر الجنـوب القـديم ، وهي أسـرة « كومبسن » *Compson* ، وفيها يقدم كل من الاخوة الثلاثة صياغـة عن طريق تيار وعيه • لعلاقة أختهم بشخص أجنبي عن الأسرة • وقد كتب

فولكنر تاريخ هذه الأسرة في تسلسل زمني لكتاب « مالكولم كاولي » مبتدئا بعام ١٦٩٩ ومنتهيا بعام ١٩٤٥ • على أن الرواية نفسهـا محصورة في رقعة زمنية تمتد من ٢ حزيران ١٩١٠ الى ٨ نيسان ١٩٢٨ • وتروي لنا وقائع الجيل الاخير في هذه الأسرة • فنرى أن السيد « كومبسن » محام بارع النكتة ولكنه دوما مخمور ، وزوجته لا تبارح لغطها عن شرفها وأمجادها العتاق وزرايات حياتها الراهنة ـ كابنها المعتوه مثلا وأخيها التافه عديم الجدوى • ونرى كاندس وكونيتين وبنجي أطفالا ونراهم كبارا بالغين •

نرى كونيتين في كمبردج يهيء نفسه للانتحار وهو يتأمل قضايا عائلته وعلى الأخص مضاجعة دالتون ايمس لأخته كانديس وزواجها من سدني هربرت هد • وما يقع له من أحداث في ذلك اليوم ( ٢ حزيران ١٩١٠ ) يفعل في ذكرياته فعلا لا تحديد له ، لا سيما أمنيته الخائبة في عتق نفســه وعتق كاندس من هدير الزمن الذي لا معنى له • وفي رغبته في اقتراف الفاحشة مع كاندس • آمله في أن يغضب الله بذلك فيلقي بكليهما معا في الجحيم الى الأبد • غير أن أباه كان قد أخبره أن البكارة *Virginity* مثـل أعلى اخترعه الرجال ، وأن حديثه عن الفحش بالأخت *incest* ليس الا وسيلة لاضفاء المعنى على نفسه ، لا يستطيع هو أو غيره أن يضفيه •

وكونيتين يشعر أيضا أنه ما من أحد يحبه ، فيما عدا كاندس • وهو يقول مرة « لا أم لي » •

بيد أن دلزي *Dilsey* الخادمة الزنجية ، بحنوها وعطفها وشعورها

بالمسؤولية ، هي التي تمثل التماسك والمبادىء الخلقية التي يقاس بها أفراد آل كومبسن حتما . انها من شخصيات فولكنر التي لا تنسى .

لقد قال فولكنر ان « الصخب والعنف » قصة « براءة مفقودة » وهي أيضا قصة عائلة المكفات على نفسها لتعيش سحابة يومها في الماضي . ولقد قال أحد النقاد أن ثمة بعض القربى بين كوينتين وراسكو لينكوف بطل « الجريمة والعقاب » لدستويفسكي ..

انه على أي حال قصة « جنوبية » وقصة حب انتهى بين أفراد أسرة ما ، قصة فقدان احترام الذات والاحترام المتبادل .. قصة انهيار أسرة .

أما رواية « الحرم » التي صدرت عام ١٩٣١ ، فتمثل الشرور الجنسية بوصفها بلاء الحياة ، كما تمثل الكرمة وزهر العسل والفصول المتقلبة . ان هنك « مؤامرة بين الجسد الانثوي والفصل الانثوي » والجنس « يتلوى كالدخان البارد » . والكتاب مليء بالوصف والتجسيد المعبر عنهما في صور الطبيعة والزهور . وفيه أيضا وصف وتجسيد معبر عنهما في صور آلية معدنية . وكلاهما يوحي بمجتمع يمثل الجنس فيه الشبق ، والروابط الانسانية التزام لا خلقي .

بطل الحرم سكير لا يرجى منه خير يدعى « غوان ستيفنز » والبطلة العذراء هي « تمبل دريك » وهناك رجل ضرير « تسيل عيناه بالقذى وكأنهما بصقتان من البلغم » .

تهرب « تمبل » من لي غودوين الذي يراودها عن نفسها وتلجأ بمساعدة

شبه معتوه يدعى تومي الى عنبر من عنابر الذرة تعيث فيه الجرذان • وهناك يلقاها بوباي فيرمي تومي بالرصاص ويغتصبها مستعملا في اغتصابها عرنوس الذرة ثم ينزلها بوباي في أحد مواخير ممفيس ويهيء لشاب يدعى « رد » أن يكون عشيقها ويظل بوباي في الغرفة ليشاهد المضاجعة بينهما وتنحط تمبل بعد ذلك انحطاطا مريعا تترتب عليه بقية حركة الرواية •

« لقد قال البعض ان بوباي يمثل « العصر اللا خلقي » فهو عنين ، غير أنه بمؤازرة « الشبق الطبيعي » ( رد ) ، يفسد « الانوثة الجنوبية » ( تمبل ) ، فتصبح حليفة له •

ان عالم فولكنر في القصة القصيرة عالم شكسبيري في كثرة أشخاصه وتباين ظلاله وايماءاته وأزمانه وأماكنه •

كما أن كل ما نشره فولكنر من روايات بعد « انزل يا موسى » التي ظهرت عام ١٩٤٢ ، يبرز المحاسن التي عرف بها ، وعلى الأخص ميله الدائم الى تجربة الاشكال الجديدة وبراعته اللفظية ، غير أنه يوحي أيضا بضعف راح يتطرق الى قواه • فسحره البلاغي النازع للحسن في تضاؤل ، وكذلك عنايته بتركيب قصصه تركيبادراميا • كما أنه أخذ يجنح الى الوعظ والحكم ، اذ جعل الناس يتوقعون منه بعد أن نال جائزة نوبل وذاعت شهرته في العالم أن يجد حلولا لمشكلات المجتمع • ولا يهما ان كان قد اتخذ لنفسه هذا الدور عن رضا أو عن شعور بالواجب انما المهم هو أن هذا الدور لا يلائم عبقريته الخاصة •

وتدور رواية « نور في آب » التي صدرت عام (١٩٣٢) حول روح الاستقامة . ولعل فولكنر يقترب من هوثورن في كتابه هذا أكثر من غيره ( يقصد الناقد هنا كتاب الشارة القرمزية ) . فكلا الكاتبين يرينا أن أحد مصدر الاضطهاد هو الاستقامة البيوريتانية عندما يتعنت المرء في رفض الصفح عن الضعف الانساني ويصر على وضع الواجب فوق المحبة .

وسواء أكان تأويل هذه الرواية دينيا أم سيكولوجيا فان التأويل تنتهي الى الفكرة نفسها ، وهي ان على الناس أن يعامل بعضهم بعضا بالحسنى وأن يتسامحوا ازاء ما في الانسان من ضعف ونقص ، واذا لم يفعلوا ذلك ، فانهم يمهدون السبيل لضروب الاضطهاد والعسف والشذوذ والعنف التي يتألف منها القسم الأكبر من الرواية .

لقد حبكت « نور في آب » حبكا بارعا : ففيها ثلاثة خيوط قصصية ، يسرد كل منها بطريقة تلقي المزيد من النور على الموضوع وتولد في القارىء الشعور بتنوع الحياة وتعدد جوانبها . ولئن يظهر أن رواية فولكنر هذه قد انبثقت من صميم أحشائه وأن لها كيانا قائما بذاته كطائفة من البشر تنبض وتنبض وتتعذب ، فانها تكشف عن نشاط ذهني وتوتر رنان أشد مما في رواياته الأخرى . ولعله أن تكون ذروة انتاجه القصصي .

ان مواضيع روايات فولكنر وأقاصيصه تتعلق بالفضائل المسيحية الأولية كاحترام الذات واحترام الآخرين والصفح عن الذات والآخرين والجلد

وموازنة التواضع بالكبرياء ، والمحبة • ولديه بساطة في الذهن هي بساطة جوهرية وتشكل جزءا من عبقريته • فهو ليس بالكاتب المعقد الفكر كهنري جيمس أو جوزيف كونراد أو جيمس جويس ، في موضوعاته بساطة موضوعات التوراة وتعقيدها والحاحها • ولقد أضاف الكثير الى نظرية الرواية كشكل من أشكال الفن وليس في أميركا روائي آخر خلق العدد الذي خلقه فولكنر من شخصيات لا تنسى ( هذا الرأي طلب به أوكنور كاتب الرواية وذلك في المقدمة التي كتبها للكتاب ) •

وهو أيضا من أمراء الأسلوب : انه من أمراء « البيان الرفيع » و « البيان الشعبي » وقد قال في ذلك أحد نقاده : « في نثر فولكنر صوت زمان سالف ، كبوق الصياد » انه وصف موفق •

ان النقد الذي ظهر في الآونة الأخيرة وضّح أن أساليب فولكنر الأدبية لم تكن ، على الأقل كلها أساليب « الواقعية الجديدة » •

ان فولكنر الروائي من بعض النواحي أقرب الى المواضعات الأدبية الباكرة منه الى « الواقعية الجديدة » •

لقد كان فولكنر أيضا على وعي دائم بالدراما الاليزابيثية واليعقوبية ، والرواية الروسية ، والرواية « الحديثة » فتراث فولكنر المزدوج ، الاميركي والاوروبي على شيء من التعقيد •

**ملاحظة : وانا اكتب هذا العرض عن فولكنر سالت الزميل خلدون الشمعة عن بعض النقاط فقال لي : ان مقالة وليام فان اوكنور هذه قد ترجمهـا السيد جبرا ابراهيم جبرا ونشرت في**

مطبوعات الدار الاهلية في بيروت . ولقد عثرت على الكتيب المنشورة فيه هذه المقالة واستفدت منهـا استفادة كبـيرة .

## ارنست هيمنغواي (١٨٩٨ - ١٩٦١) :

ولد أرنست هيمنغواي في « أوك بارك » بولاية الينوي وهو ابن طبيب ، ولم يذهب الى كلية بل عمل فترة وجيزة مراسلا صحفيا لصحيفة « ستار » بمدينة كانساس . وقبل دخول الولايات المتحدة الحرب العالمية الأولى بمدة وجيزة تطوع وهـو دون العشرين من عمره ، في القسم الطبي الحربي في ايطاليا ، ثم نقل الى المشاة وجُرح وأنعمت عليه الحكومة الايطالية بوسام ، ثم عاد الى الصحافة كمراسل أجنبي ، فعاش في باريس فترة ، واتصل فيها عن قرب بجرترودشتاين وعزرا باوند . وقـد بـدأ الكتابة الجدية باصدار مجلدين هناك ، هما « ثلاث قصص وعشر قصائد » *Teree Stoies and Ten Poems* التي نشرت عام ١٩٢٣ ، والقصائد هذه تذكر المرء بشعر ستيفن كرين *Stephen Crane* . أما المجلد الثاني فهو رواية «في زماننا » وهـذه هي عبـارة عن « اسكتشات » اطارها الغرب الاوسط وتروى من وجهـة نظر مراقب شـاب .

ورواية هيمنغواي الأولى « الشمس تشرق أيضا» *The Sun Also Rises* التي ظهرت عام ١٩٢٦ تروى من وجهة نظر مراسل صحفي أميركي « جيك بارنز » الذي كان قد أصيب قبل أحداث الرواية . في الحرب اصبة حساسة ، ولكنه وقع في هوى « الليدي بريت أشلي » وتتناول الرو ية جهودهما وجود

شركائهما المغتربين للتكيف مـع عالمهم الواقعي • والقسم الأول من الرواية تجري أحداثه في باريس ، والقسم الثاني رحلة قصيرة الى باميلونا ، باسبانيا لمشاهدة مصارعة الثيران والقسم الثالث ينتهي بمدريد • والجنس في هذه الرواية يكاد يرمز الى الابداعية أو الحيوية بوجه عـام • وتعززت الفكرة الرئيسية بأنغام اضافية من نوادر وحكايات مصارعة الثيران • وقيلت بصراحة في فقرات طويلة مـن المحادثات بين السكارى ، والتوافق أو التكيف الذي وصلت اليه الشخصيتان تكيف قائم على عدم التورط • وعلى نبذ الأوهام • وتبرز قبل استهلال الرواية مباشرة ملاحظة « جرترود شتاين » « أنتم جميعا جيـل ضائع » •

أما الموقف في رواية وداع للسلاح *A Farewell to Arms* التي ظهرت عام ١٩٢٩ فهو أقل قتامة بعض الشيء ، وهي تروى على لسان ( أو من وجهة نظر ) ملازم أميركي في الخدمات الطبية بايطاليا وهو « فردريك هنري » وكان قد أنشأ علاقة مع ممرضة انكليزية هي « كاترين باركلي » وحملت منـه ، ولكنها لا تريد أن تتزوج لكي لا تعاد الى انكلترا وتنفصل عنه • على أنها افترقت عنه عندما عاد الى سـاحـة القتال واشترك في كارثة الانسحاب من « كابوريتو » وأخيرا هربت الى لوزان لتضع وليدها ولكنها لم تكتب لهـا الحياة ، ولا للطفل أيضا ، وبقي هنري وحده ساخطا على الاقدار •

وفي أواخر الثلاثينيات قام هيمنغواي بتغطية الحرب الأهلية الاسبانية لحساب اتحاد صحافة أميركا الشمالية ، وأدرك وصرح بأن هذه الحرب خليقة بأن يعقبها نزاع أكبر من هذا مع « الدول الفاشـيـة » •وروايته « لمن تدق

الاجراس » For Whom The beu Tolls التي ظهرت عم ( ١٩٤٠ ) تتركز حول شاب أميركي متعاطف مع الموالين للملكية الاسبانية وتعهد بأن ينسف بالديناميت جسرا ليعوق تقدم « الفاشيين » ٠ ومع أنه أصيب بجرح فانه ثبت في موضعه ٠ وقرر التضحية بنفسه في هذا الجهد الأخير الذي يتوج به حياته ٠ والرواية غنية بالشخوص والأحداث وهي أطول أعمال هيمنغواي وأكثرها تعقيدا ٠ وقد تحلى فيها بوضوح عن التركيز عـلى « صلح ممصص » وعن التكيّف الفردي المؤقت الذي وصل اليه أبطاله في روايتيه السابقتين ٠ وبدلا من ذلك نجده يمجّد البطولة والتضحية بلذات ، والحب ٠٠٠ فما من انسان يعيش في جزيرة وحده على حد قول « دن » في الفقره الكبيرة التي استمدّ منها هيمنغواي العنوان والتي وضعها في صدر كتابه ٠

وأثناء السنوات الاولى من الاربعينيت كان هيمنغواي مراسلا حربيا في أوروبا وشارك في غزو نورماندبا وفي تحرير باريس ، ولقد كانت « العجوز والبحـر » The Old man and The Sea التي ظهرت عام ١٩٥٢ هي آخر أعماله القصصية الهامة ٠ وهي رواية قصيرة عن الرجل المسن سنتياغو Santiago ومحاولته احضار سمكة جبارة من نوع الراموج صادها في مياه هافانا بعد فترة طويلة جدا من الفشل في الصيد ، وبعد معركة طالت ثلاثة أيام مع السمكة الهائلة القوة في عرض لبحر ، وبدون مساعدة الصبي الصغير الذي كان يصحبه عادة عندما يخرج للصيد ٠ ولكن أسماك القرش تعدو على صيده الثمين قبل أن يتمكن زورقه من الوصول الى المرفأ فتجرد السمكة من لحمها كله ٠ وهذه القصة شأنها شأن « موبي ديك » ليست مجرد حكاية عن سمكة ٠ فسنتياغو

هنا هو الانسان في مواجهة الطبيعة . ويعم التوتر الذي يكاد يكون كهربيا بين الانسان والبحر ممثلا للأنثى ، وسمكة الراموج ممثلة للذكر ، وفي سياق ذلك النزال نشأ نوع من التوحد المتبادل بين الصائد والصيد . والواقع أن الانسان لم يحقق ما وُلِدَ من أجله الا بعد أن تخلى عن انفصاله عن الطبيعة. ومع أن « العجوز والبحر » عمل مثير فانه أيضا عمل يشيع السكينة في النفس، فسنتياغو توحّد مع الطبيعة أو اتحد معها ، ومع أنه هزم اذ خسر مقدارا كبيرا من لحم السمكة فانه لم ينهزم روحيا وأعلن « أن الانسان يمكن أن يهلك ولكنه لا يمكن أن يُهزَم » وهذا العمل من أعمال هيمنغواي يتصدى الى حد ما لحل مشكلة اللا معنى أو العدم التي كانت تقض راحة باله من قبل . وكما قال « لقد حاولتُ أن أصنع رجلا حقيقيا ، وغلاما حقيقيا ، وبحرا حقيقيا، وسمكة حقيقية ، وأسماك قرش حقيقية » .

ويمكن مقارنة رواية « العجوز والبحر » لهيمنغواي بقصة فولكنر « الدب » . فالدب « أولدبن » هو أكثر من مجرد دب يراد صيده . انه رمز الفلاة ، والحرية ، والشجاعة ، والارض المثمرة وكأن فولكنر يقول لا أحد يملك الطبيعة أو له الحق في امتلاكها ولا يحق لأحد استغلالها .

وتعد مقالة فيليب يونغ من أجمل المقالات التي كتبت حول أعمال الروائي الاميركي هيمنغواي وان الرؤية التي يطرحها الناقد هي رؤيا جديدة ومبتكرة اذ أنه يتبع الخيط الخفي الذي يربط جميع أبطال هيمنغواي ضمن منظور واحد هو منظور الحب والموت .

**توماس وولف :**

في روايات توماس وولف ( ١٩٠٠ ـ ١٩٣٨ ) نجد أن الاهتمام أدبي خالص ، بحيث كان الموضوع الذي تعالجه الكتابة في المرتبة الثانية بعد طريقة الكتابة نفسها . وكان تركيز وولف منصبا على الحب والموت ، والطموح والرعب ، وعمق الحياة وشدتها كما يتمثلان في الشعور الداخلي . وهي كلها أمور ينغمس فيها كل انسان ، وما حاول أن يحققه ليس أدب المرفة ، بل أدب القوة ، ولذا نبذ بشده العمليات التي تدقق في عناية فائقة شبه علمية ، وبموضوعية مسرفة .

لقد ترك وولف نفسه عـلى سجيتها منطلقا في ثراء الفصاحة المتوطنة في منطقته آشفيل التي وُلِدَ فيها في كارولينا الشمالية . ووفد من أسرة كبيرة العدد ووالدته نشطة بارعة بعيدة النظر ، تملك منزلا معدا للاجرة على شكل غرف مفروشة . وكان والده يعمل في محجر .

التحق توماس وولف بجامعة الولاية ( حيث نشرت له مسرحية ذات فصل واحد في مجلد يضم مسرحيات الطلبة التي مثلت على المسرح الصغير ) ، وأخيرا ذهب الى هارفارد بغية مزيد من التعليم والتدريب الدرامي ، وخلال عمله معلما للغة الانكليزية في كليـة ميدان واشنطن ، بجامعـة نيويورك ، كتب « اسكتشات » سردية متخذا أساسا لها تجاربه اباكرة . وقد تظم هـذه الكتابات في روايتـه الاولى « تطلعي نحـو البيت يا أنجيل » التي صـدرت عـام ١٩٢٩ وتدور حـول تجـارب « يوجـين جانت » وتدور حـول

وقائع مرت بأسرته تشبه الوقائع التي مرت بحياة أسرة وولف نفسه • وبناء أعماله من الوهلة الاولى تبدو كتأريخ بسيط لوقائع حياته نفسه•ولقد اكتشف النقاد والبحاثة هذه العلاقة الوثيقة بين أعماله وحياته ، ووجدوا أن عمله ــ على الرغم من نفيه المتكرر ــ ليس الا سيرة ذاتية • الا أن استخدامه للتجربة المباشرة وتمثيل الاشخاص والوقائع الحقيقية على نطاق واسع في رواياته يدحض نفيه المزعوم • ولقد عكف الناقد فلويد•س• واتكنس على دراسة المواد التي استقاها وولف من منزل الأسرة واستخدمها في أعماله ، فاكتشف أيضا أن وولف وصف مدينته بالكامل تقريبا في روايته « تطلعي نحو البيت يا أنجيل » ، هذه الرواية التي ذكر فيها وولف أكثر من ثلاثمئة شخصية ومكان ، وقد ذكرها وولف بالاسم ووصفها وصفا دقيقـا • وقال واتكنس *Watkins* : « ان وولف في روايته هـذه لم يختلق أي اسم أو مكان أو حادثة عبر الرواية كلها » •

أمـا روايته « عـن الزمن والنهر » *Of time and The River* التي صدرت عام ١٩٣٥ فهي تواصل حكاية تجاربه في « انكلترا الجديدة » و « نيويورك » وأوروبا « مع معان اضافية خيالية » ولقد حال قصر حيـاة وولف الأدبية دون ممارسته تأثيرا على الرواية ولكنه أكد حيويته الفردية تأكيدا قويا • وجدد بعنف دعوى الرواية من حيث هي شعر ، مغلبا بذلك على دعواها كتاريخ تقليدي موروث من القرن التاسع عشر ، ومرتبط بالزمن • وكان يصر على أنه ليس من جيل « ضائع » • لقد كان وولف صريحا ونابعا من الجنوب الأعلى وأكد عدة مرات أن موقفه هو الآتي : « ان الانسان يولد

ليعيش ويتعذب ويموت .. وما يحدث له انما هو نصيب مأساوي ، ولا سبيل الى انكار هذا في نهاية المطاف .. ولكننا لا بد أن نتكره ما دمنا سائرين على امتداد الطريق » .

ان طريقة وولف الفنية تعتمد على قدرته في ربط التصوير الواقعي مع العرض الرومانسي . لقد كان من جهة يحرص على تصوير الوقائع التفصيلية ويقدم صورة دقيقة للعالم الحقيقي ومن جهة ثانية كان وولف يحرص على ابداء وجهة نظره المتعلقة بالطبيعة وبوظيفة الفن . لقد قادته واقعيته الى الحد الذي وصف فيه والدته جوليا اليزابيث ويستل وولف في دور اليزا ، أما والده فقد صوره في شخصية غانت في « تطلعي نحو البيت يا أنجيل » .

وعلى الرغم من أنه نال شهادة في الأدب الانكليزي من جامعة هارفارد الا أنه قضى معظم وقت الدراسة الجامعية في قراءة المسرحيات وكتابة مسودات المسرحيات الدرامية .

وبعد أن مارس تدريس اللغة في جامعة نيويورك في كانون الثاني عام ١٩٢٤ قام بعدة رحلات الى أوروبا حيث تعرف الى آلين برنشتين وأحبها ثم ما لبث أن تزوجها .. وفي لندن بدأ في كتابة رواية ضخمة أراد أن يسجل فيها سيرة حياته الذاتية ولكن مسار حياته الجديدة مع آلين أعاقته مؤقتا عن اتمام هذا العمل ، ولكنه ما لبث أن عاد للكتابة بعد عودته الى نيويورك بعد أن ذبل حبه لآلين . وخلفت هذه العلاقة بين الاثنين تتجين أديبين فقد كتبت آلين برنشتين سيرة ذاتية بعنوان « الرحلة المنحدرة » وكتب وولف *The Web and The rock* ان هذا الكتاب يعد من أجمل الكتب الأدبية وهو جدير بالترجمة .

# آلان روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة

ترجمة
زياد العودة

ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا تيارات أدبية جديدة، مثّلها في المسرح كل من سامويل بيكيت وأوجين يونسكو ، وفي الرواية آلان روب غرييه وميشيل بوتو وكلود سيمون وناتالي سارّوت ، وقد كان الاتجاه المسيطر في كل هذه التيارات ربما هو النقد المطلق لكل البنى الفنية ودفعه الى أقصى الحدود الممكنة ، فالشاعر والروائي والمؤلف المسرحي ، أي رجل الابداع الفني بشكل عام ، لم يعد يكتفي بأن يراقب نفسه وهو يقوم بعملية الخلق الفني ، ولكنه أصبح ينتقل منها الى مسألة معنى الابداع ، وامكانيته مستخدما لذلك أثره الفني نفسه، وهكذا ، بدأت تظهر تعابير:اللاقصيدة واللامسرح واللارواية التيتكشف عن الانعكاسات التي ولّدتها في الادب تلك الفكرة الفلسفية التي تسلّم بأن الكينونة تعني العدم .

ان أنصار الرواية بهذا المفهوم ينسفون من الاساس مقومات

الرواية الكلاسيكية ، ويعلنون نهايتها ، مثلما أعلن بريخت نهاية المسرح الكلاسيكي وأسسه ، ولكن وجهتي النظر مختلفتان بل ومتناقضتان ، من حيث الهدف الذي يرجى من العمل الفني ، عند بريخت ، بحث عن الحقيقة الاجتماعية والهوية الفردية للانسان ضمن علاقاته الاجتماعية وشرطه الاقتصادي ، وتوجيه الفرد نحو حقائق الواقع الموضوعية . أما عند الروائيين أمثال روب غرييه ، فالهدف يتمثل في البحث عن الحقائق الفردية ، وهو بحث يعترف بذلك اليأس من ادراك كنه الاشياء وجوهرها ، ويكتفي بملاحظتها بالحواس ...

ولكن أمرا واحدا يوحّد بين بريخت ومسرحه وروب غرييه ورواياته وهو أنهما لم يصبحا سادة الساحة الادبية ، فيفرضا أدبهما على أساس أنه الوحيد الممكن .

أراد بريخت أن يقف ضد الايهام في المسرح ، فبنى مسرحا جديدا على التغريب ، وعلى وعي المشاهد لحقيقة ما يمثل أمامه وما يقال ، ولكن المسرح الايهامي نفسه قد استمر الى جانب بريخت وبعده ، مثلما استمرت الاشكال الروائية الكلاسيكية التي يعتبرها روب غرييه أشكالا « ميتة » اذا استخدمت في عصرنا الراهن .

لن أدخل في دراسة مقارنة هنا ، ولكن هذا الايضاح كان لا بد منه ، وسوف أحاول أن أعرض شيئا من أعمل وأفكار روب غرييه الروائية ، وأوضح الاسس التي قامت عليها الرواية الحديثة عنده ، دون أن أعطي رأيا معينا ، فهذا في رأيي غير ممكن تماما ، سيّما وأنه يصعب

تقييم تيار أدبي لا يزال مطروحا في الساحة الادبية ، ويتعرض للنقد والدراسة من كل جانب ٠

□ □ □

ولد آلان روب غرييه في برست عام ١٩٢٢ ، ولم تكن دراسته لتؤهله ليصبح كاتبا ، بل مهندسا ، فبعد انهائه الدراسة الثانوية ، قام بين أعوام ١٩٤٢ ـ ١٩٤٥ بدراسات في المعهد الوطني للهندسة الزراعية ، ثم كلف بمهمة في المعهد الوطني للاحصاء قبل أن يتوجه باهتمامه في السنة التالية الى الدراسات البيولوجية ٠

وفي عام ١٩٥٠ ـ ١٩٥١ ، أصبح مهندسا في معهد فواكه وحمضيات المستعمرات وقد قاده عمله هذا للقيام برحلات في المغرب وغينيا والفوادولوب والمارتينيك ٠ ولم ينشر روايته الاولى الا عام ١٩٥٣ ٠

وقد كتب روب غرييه عن هذه الفترة :

« عندما كنت فتى ، لم يكن لدي أي نشاط أدبي ، فقد نظمت قصيدة أو اثنتين ، وهذا كل شيء ، وعدا ذلك ، فأنا لم أحيا قط في وسط فيه أناس يهتمون بالكتابة الادبية ، وقد كان أصدقائي جميعهم مهندسين ، وفجأة ، شعرت بحاجة للكتابة ، ودون أن أكون على اطلاع كبير على ما يمكن أن يكتب أو لا يكتب في تلك المرحلة ، فأنا لست على الاطلاق وليدا لبيئة أدبية ، كما يحدث غالبا » ٠

وعين مستشارا أدبيا لطبعات مينوي(١) ، فكرس نفسه نهائيا للادب ، ثم للسينما ، وأخذ ينشر رواية ، أو يخرج فيلما كل عامين تقريبا .

ان زوب غرييه لم يبتكر « الرواية الجديدة » ولكنه فرض نفسه سريعا كرائد لهذه الحركة الادبية ، مع أن العادة قد جرت أن يدرج تحت هذه اللافتة عدد من الكتاب المختلفين مثل ناتالي سارّوت وميشيل بوتور وكلود سيمون والذين لا يجمع بينهم شيء سوى رفضهم لاشكال الرواية التقليدية .

لقد أتى آلان روب غرييه متأخرا الى ميدان الادب ، فنشر عام ١٩٥٣ روايته « الممحايات » ( أما عمله الادبي الاول : قاتل الملك فلم ينشر ) ، وهي رواية تشبه في حبكتها رواية بوليسية بارعة:ان فالاّس يكلف بالتحقيق في موضوع سلسلة من جرائم القتل السياسية ، فيصل الى مدينة وقعت فيها للتو جريمة قتل جديدة ، ولكن الضحية لم تمت في واقع الامر ، وبعد تحقيق لا يدوم سوى نهار واحد ، يقتل فالاس ذلك المدعو ( دوبون ) والذي يكون والده في الواقع .

ان مجموعة من التلميحات تجعلنا ندرك بأن الرواية هي شكل حديث لموضوع مسرحية أوديب ، وخصوصا تلك الممحاة الدقيقة جدا ، والتي يحاول فالاس شراءها ، لان دمغة المصنع تحتوي كما يذكر ،

---

(1) *Minuit* : دار نشر فرنسية

على الحرفين المتوسطين « دي » ( مع ) على الاقل حرفين قبلهما ، وحرفين بعدهما(٢) ،

ثم ينشر روب غرييه روايته الثانية « المتلصّص » عام ١٩٥٥ ، وهي تمثل رجلا اسمه ماتياس يسافر للاتجار ، فيأتي ليبيع سلاسل للساعات في جزيرة قريبة من اليبسة ، وبعد أن يستأجر دراجة ، يقوم بزيارة البيوت المنعزلة ، فيرى في أحدها صورة لفتاة صغيرة يخبرونه أنها تقوم بحراسة قطيع الغنم قريبا من الشاطىء الصخري ، وهنا ، تنقطع القصة ، ونلتقي بماتياس وهو يجد صعوبة كبرى في أن يبين لاحدى زبوناته ما فعله خلال الساعة الماضية وأي منزل قد قام بزيارته ، وتفوته الباخرة ، فيتحتم عليه أن يبقى تلك الليلة في الجزيرة ،
ويلتقي في اليوم التالي بصبي كان قد رآه وهو يقتل البنت الصغيرة ، ولكن هذا الصبي لا يتكلم ، ويتمكن الرجل من مغادرة الجزيرة دون أن يكتشفه أحد ،

ان روب غرييه يركز في روايته على تقنية تقديم القصة ، ولكن الحدث الرئيسي ، وهو القتل ، يمرّ تحت ستار من الصمت ،

أما روايته ( الغيرة ) التي نشرها عام ١٩٥٧ ، فتجري أحداثها في مزرعة للموز ، في مكان ما من بلد استوائي ، وعنوانها « الغيرة(٣) »

---

(٢) أوديب *Oedipe* : باللغة الفرنسية ، كما تلاحظ ، تكتب الكلمة بستة حروف ، بدلا من خمسة باللغة العربية .

(3) *Jalousie ou jalousies* .

يحتوي ( باللغة الفرنسية ) على معنى مزدوج معناه أيضا : مجموعة من حصائر النوافذ المغلقة أو المفتوحة والتي تسمح برؤية الاشخاص من خلالها ، أو تحجبهم عن النظر ، وتسمح لهم أو تمنعهم من رؤية العالم الخارجي ، ولكن الامر يعني أيضا الحديث بنفس الوقت عن الغيرة الانسانية . وفي الواقع ، فان القارىء لا يلبث أن يلاحظ أن فرانـك وخاصة أ ... تترصدهما نظرة مستترة هي نظرة زوج أ ... الذي يرتاب بأن زوجته تخونه مع فرانك . وتختفي العواطف اذن « تحت جريان القصة المدروس سلفا » والذي يشبه شهادة في محكمة ، أو كأن القصة هي استظهار لما يحدث في الواقع . ويصبح دور الروائي مثل دور آلة التصوير والمصور اللذين لا يظهران في الفيلم ، مع أنهما يشكلان الصانع الرئيسي للفيلم ، انهما أشبه ما يكونان بـ ( الشاهد ) ولكنهمـا يمّحيان ، ولا يراهما أحد مع أنهما حاضران .

ان الكاتب الروائي يظهر فقط من خلال تردداته وقلقه ووساوسه وخياله التي تشكل خلفية القصة وأرصينها . وعندما يستخدم روب غرييه كلمة « الآن » ينفي كل تعاقب زمني للاحداث ، ولكنه يفرض بهذا الاستخدام وضعا راهنا لا زمنيا .

وتصدر رواية روب غرييه التالية عام ١٩٥٩ تحت عنوان « المتاهة » وهي تصور جنديا يصل بعد الهزيمة الى مدينة يسقط الثلج بانتظام في شوارعها المتشابهة ، ويتجول الجندي فيها بحثا عن رجل هو والد أحد رفاقه الذين قتلوا كي يسلّمه رسالة يحملها . ولكن هذا الجندي يكون

قد جرح بسبب الهجوم الذي نجا منه ، وهكذا يأتي ليموت في بيت أحد الاطباء ٠

وتتم الاحداث في هذه الرواية انطلاقا من أشياء موجودة في غرفة الراوي نفسه ( خصوصا من لوحة تمثل مشهدا لمشرب بعد الهزيمة ) ، وهذا الراوي يندمج ، هو أيضا ، في القصة تحت شكل الطبيب الذي يتخيل أحداث القصة السابقة ويقوم بتركيبها من جديد ، فيصحح بعض الاحداث ، ويهمل المسالك والاتجاهات الخاطئة ، ويكون سجينا للمتاهة التي يمثلها العمل الادبي الذي ينبغي كتابته ، تلك المتاهة التي لا يجد الطبيب ( وهو الراوي أو المؤلف ) لا يجد لها مخرجا الا في الصفحة الاخيرة من الرواية ٠

وفي عام (١٩٦١)،يكتب روب غرييهللسينمائي آلان ريسنيه سيناريو قصته « السنة الاخيرة في ماريابناد » على شكل مشاهد كاملة ، ويقوم ريسنيه باخراج فيلم روب غرييه ( أو قصته ) ، وينشر بعد ذلك هذه المشاهد تحت شكل « رواية سينمائية » مع صور عديدة من الفيلم ( وهكذا فعل بالنسبة لروايته اللاحقة : الخالدة )،وهذه الرواية «السنة الاخيرة في ماريابناد » تمثل رجلا في فندق دولي فخم ، يلتقي بسيدة ، ويحاول اقناعها بأنهم قد التقيا في .لسنة الماضية ، وفي الفندق نفسه ، وأنهما قد تحابا ، وأنه قد عاد الآن ليأخذها معه ، كما كانت قد طلبت اليه سابقا ٠ ولكن هذه المرأة الشابة ، والتي يحرسها رجل آخر ، ربما هو زوجها ، تتردد في اتخاذ قرارها ، ثم تنجرف وتترك الرجل

يحاول اغراءها ويبدو وكأنها تستسلم في نهاية المطاف ، ولكن حبكة القصة تغرق في الغموض الذي يغمر القصة كلها ٠

ان هذا الفيلم الشهير الذي بلبل عددا كبيرا من المشاهدين قد أثار جدالات حامية ٠

وبعد نشر مجموعة من القصص القصيرة عام ١٩٦٢ ، تحت عنوان : « صور خاطفة » أو « لقطات » ، يطور روب غرييه تقنيته في الوصف ، ويقوم بنفسه باخراج فيلم عام ١٩٦٣ فيصنعه بمفرده هذه المرة وبشكل كامل ، وهو فيلم : الخالدة ٠

في الفيلم ، هناك شخصية الروائي الذي يعيش ويتذكر ويتصور ، فتتعدد الآراء حول موضوع الحبكة ، والقصة تمثل أستاذا فرنسيا فياستامبول يلتقي بسيدة شابة غامضة ، فيراها في عدة مناسبات ، ثم تختفي ، فيبحث عنها في كل مكان ، وبعد أن يعثر عليها ويصطحبها معه في سيارته ، تموت على أثر حادث ، ولكن البطل يتابع تحقيقاته عن تلك المرأة ،لتي لم تبح بأي من أسرارها والتي تموت معها على نافذة السيارة ٠ ولكن أين هو الصحيح وأين هو الزائف ، في فيلم تصور فيه الاشياء الواقعية نفسها بشكل سينمائي ، بحيث تبرز ،لناحيـة المصطنعة ؟

وفي نفس السنة ينشر روب غرييه كتابه « من أجل رواية جديدة » وهو مجموعة من المقالات النظرية حول الرواية ، ويعود تاريخها الى

سنوات ١٩٥٥ ـ ١٩٦٣) أما روايته « بيت الدعارة » ١٩٦٥ ، فهي رواية تأخذنا الى عالم الرواية الشعبية ، أو الى عالم المغامرات ، وهي مجالات يستوحي منها روب غرييه بشكل واسع حواراته الحقيقية •

ان موضوع هذه الرواية ليس محددا كما في ( الغيرة ) ، وانما على العكس من ذلك ، فهو يتسع ويتشعب الى اللانهاية •

انها رواية تصور شخصا في هونغ كونغ اسمه جونسون ، يشتبه به كونه قاتل مانوريه ، فيسعى الى الهرب من ماكاو ، وأن يفتدي العاهرة الجميلة لورين بالمال من ليدي أفا التي تدير بيتا فخما للدعارة ، فيحاول اقتراض المال اللازم ، ولكنه ، بعد تحركات عديدة ، يلتقي بمانوريه الذي ينتهي به الامر لان يقتله •

ان هذا العمل الادبي ليس محاكاة ساخرة للرواية الشعبية ، ولكن الكاتب يستخدم العناصر الرئيسية ليبني روايته الجديدة بحسب فنيته الخاصة به •

أما الفيلم ( قطار أوروبا السريع ) ١٩٦٦ ، فقد أخذت مادته أيضا من الادب البوليسي ، وأدب الحب ، ففي القطار الذي يعمل على خط باريس ـ أنيفر يتخيل أحد السينمائيين ( يلعب الدور روب غرييه نفسه ) قصة تاجر مخدرات يقوم بنفس الرحلة في القطار ، وهكذا يأخذ الفيلم المتخيل شكلا أمام أعيننا ، فنرى تجارب لمشاهد سينمائية ، ثم مشاهد كاملة ليس لها دائما ارتباط مع ما كان يتخيله السينمائي ،

أما تاجر المخدرات المبتدىء في مهنته فيقوم بتنفيذ الاوامر التي تعطى اليه ، ثم يلتقي بعاهرة ، فيقتلها ٠

وهنا يظهر الخيال ، وكأنه مقصود لذاته ، فعدا عن الاضحاك الذي يبدو جليا ، يقوم بالدور الرئيسي ( جان لوي ترانتينيان ) الذي نتعرف عليه في الفيلم على أنه الممثل نفسه الذي نعرفه في الحياة ٠

أما الفيلم التالي ( الرجل الذي يكذب ) ١٩٦٨ ، فيذهب الى أبعد من ذلك في رفض كل استمرارية روائية ٠

في الفيلم يظهر رجل اسمه بوريس ، فيخرج من غابة ليدخل في احد القرى ، ثم يأخذ في سرد قصته ، فيورد أحداثا تبدأ في التشعب والتداخل ، وهي غالبا ما تكون متناقضة فيما بينها ، ولكننا نتمكن من تمييز قصة تحكي عن المقاومة ، فصديق بوريس المدعو ( جان ) يكون رئيس شبكة سرية ، ولكن ، يتم القبض عليه ، ويتمكن من الهرب الى الغابة ، ويختبىء عند بعض الاصدقاء ولكن يوشي به أحدهم ٠٠٠

أما بوريس فيبتكر ، من خلال لقاءاته مع شخصيات الفيلم ، ليس ماضيه لانه ليس له ماض ( كما هي الحال دائما عند روب غرييه ) ولكن تاريخه الحاضر الذي يتعارض مع الواقع المحيط به ٠

وتظهر رواية جديدة عام ١٩٧٠ تحت عنوان « مشروع ثورة في نيو يورك » وهي تتميز بتشعب الموضوع ، وباستخدام يصبح مركزًا أكثر فأكثر للنماذج الجديدة للجريمة والجنس ، وتكون مدينة نيويورك هي

الاطار الذي تدور فيه الاحداث ، مع خلفية كاملة من الفتيات المحتجزات ، والاطباء النفسانيين المخبولين ، واللصوص ، والاراضي الغريبة ، وخصوصا المترو الذي تصبح فيه كل أعمال العنف ممكنة ٠

وينظم المؤلف كل هذه المواد بخيال يمزج بينها ،ويتطور لان يصبح ضربا من اللعب ٠

وفي نفس السنة ، يخرج روب غرييه فيلمه « عدن وبعد ذلك » حيث نلاحظ اتجاهاته الرئيسية الروائية ذاتها ، فيجتمع طلاب في مقهى اسمه « عدن » حيث يقومون بألعاب غريبة ، ويظهر رجل أجنبي غامض يحدثهم عن افريقيا خيالية ٠ وتقبل فيوليت موعدا معه،ولكنها بعد طواف طويل في مصنع مليء بالمخاطر ، تعثر عليه ميتا ٠

أما الجزء الثاني فينقلنا الى تونس ، حيث تلتقي فيوليت بالرجل الاجنبي تحت شكل نحات ، ولكن المحن العديدة تكون بانتظارها ، فتشهد خصومات وعداوات مميتة ، تسببها سرقة احدى اللوحات ، وتعيدنا نهاية الفيلم الى مقهى عدن ، حيث يبدو وكأنه لم يجر شيء من قبل ٠

واعتمادا على بلورة هذا الفيلم المطبوعة ، يخرج روب غرييه عام ١٩٧١ فيلمه :

« ن ٠٠٠ يأخذ أحجار النرد » الذي هو في الواقع نص جديد لروايته عدن ٠

هذه هي نظرة سريعة ألقيناها على آثار روب غرييه ، وهي غير كافية على الاطلاق ، فلا بد من أجل فهم أعمق لاتجاهه الروائي من الاطلاع على نظرياته الادبية ، وسنحاول أن ننقل أفكاره الرئيسية انطلاقا من نقد ودراسة قدمهما هنري ميكسيولو(١) •

□ □ □

قال روب غرييه :

« لم تستقبل رواياتي لدى ظهورها بحرارة عامة ، وهذا أقل ما يمكن أن يقال فيها » •

فلقد كان غياب الحماسة في الواقع هو رد الفعل الاولي لاكبر عدد من النقاد والجمهور على روايات روب غرييه ، فيتملك القارىء لهذه الروايات شعور بالغرابة وعدم الارتياح ، لان الكاتب يدخله الى عالم يبدو وكأن الانسان قد استبعد منه •

ومن ناحية أخرى ، فان دراسة هذه الروايات تقتضي من القارىءأن يقلب عاداته في القراءة رأسا على عقب ، فليس هناك شخصيات ثابتة، ولا قصة متتابعة الاحداث ، وحتى أنه ليس هناك مدلول واضح : فالقارىء لا يعرف على أي شيء يرتكز ، ويضيع في الحال •

ومع ذلك ، فان روب غرييه يحاول أن يسهل مهمة القارىء ، ومع

---

(١) *Henri Micciollo : la Jolousie d' Alain Robbe Grillet .*

أنه يرى نفسه روائيا وليس منظّرا روائيا ، فقد بين العناصر التي تشكل أفضل تناول لآثاره الادبية وذلك في كتابه : « من أجل رواية جديدة » ( وهو مجموعة من المقالات والدراسات التي صدر أكثرها في زمن نشر روايته « الغيرة » ) .

١ ـ نهاية الرواية البالزاسية ( نسبة الى بالزاك ) :

يرى روب غرييه أن الرواية الفرنسية الكلاسيكية التي أحرزت أول نجاح كبير لها برواية ( الاميرة دوكليف ) التي ألّفتها مدام دولافاييت ، قد بلغت قمتها بالكوميديا الانسانية لبالزاك(ه) .

فهناك اذن تقليد روائي يرتكز الى أسس صلبة ، فيراعي الكاتب في كتابة روايته امكانية حدوث الوقائع التي يرويها ، وتسلسلها المنطقي ، وأن تكون مثيرة للاهتمام ، وأن تضع على المسرح عددا من الشخصيات التي يقوم الروائي بتحليل صفاتها وطباعها ومشاعرها بعمق ،ولكن الكاتب لا يكتفي بذلك ، بل يرمي في روايته لابراز مدلولات أعمق ، قد تكون نفسية او اجتماعية أو ميتافيزيقية أو دينية الخ ...

وقبل كل شيء ، فان هذه الرواية تستند الى شيء من الاتفاق

---

(ه) *la Komadie Rumaine*

الكوميديا الانسانية : هو عنوان كبير لمجموعة من روايات اونوريه دوبالزاك التي تندرج تحت هذا الاسم العام ، منذ الرواية الاولى التي نشرها الكاتب عام ١٨٤٢ .

المعقود سلفا بين القارىء والروائي ، وهو أن يصدق القارىء ، أو يتظاهر بتصديق واقعية القصة ، التي ينبغي لها أن :

« تقنع القارىء تماما بأن المغامرات التي يحدثونه عنها قد حدثت بالفعل لاشخاص واقعيين ، وان الروائي يكتفي بأن يروي وينقل هذه المغامرات التي كان شاهدا محايدا عليها .

وهكذا ينشأ اتفاق ضمنيبين القارىء والمؤلف : فالمؤلف يتظاهر بأن يصدق ما يرويه ، والقارىء ينسى أن كل شيء مختلق ، ويتظاهر بأنه يتعامل مع وثيقة واقعية ، أو مع سيرة ذاتية أو قصة معاشة » . ( روب غرييه )

ولكن هذا المنهج الروائي ، بعد القمة التي يمثلها بالزاك ، يأخذ بالتأرجح شيئا فشيئا ، من فلوبير الى بروست ، ومن بروست الى فوكنر ، ومن فوكنر الى بيكيت :

« فكيف يمكن للكتابة الروائية أن تبقى ثابتة وجامدة ، بينما يتطور كل شيء من حولها ، وبشكل سريع ، خلال المئة والخمسين سنة الاخيرة ؟ » .

ان قمة الرواية البالزاسية قد توافقت تاريخيا مع انتصار البورجوازية ولكن عالم القرن العشرين مختلف تماما ، فمعرفتنا بأنفسنا ، وبما يحيط قد تغيرت ولم تعد قناعاتنا الثابتة شيئا جامدا ، كما أن الرواية في القرن التاسع عشر ومدلولاتها المختلفة لم تعد قادرة

على احتواء وتفهم الواقع المعاصر · لقد تغيرت الرواية بالضرورة وتحللت الحبكة القصصية ·

« وغدت رواية القصة بشكل سرد للاحداث شيئا غير ممكن اطلاقا »
( روب غرييه )

٣ ـ المفاهيم الروائية البائدة :

لقد تحطم في الواقع الكثير من القناعات الثابتة التي كنا نتمسك بها بصدد الرواية ، وروب غرييه يعدد دون رحمة هذه ( المفاهيم الروائية البائدة ) ، وأولها هو مفهوم ( الشخصية ) التي كانت محور الرواية الكلاسيكية ، والتي استمرت أيضا في الرواية التقليدية في حالة « مومياء » ·

فالآثار الادبية الحديثة الكبرى تقدم لنا شخصيات لا تشترك في شيء مع شخصيات بالزاك ، كما هو الامر في روايات ( الغثيان ، والغريب ، ورحلة في آخر الليل ) (٦) ، وهذه الروايات جميعها ليست دراسة للطبائع الانسانية ·

« ان بيكيت يغير اسم وشكل بطل روايته في نفس الرواية ، ويعطي فوكنر عن قصد منه اسما واحدا لشخصيتين مختلفتين و ك ·· في رواية « القصر الريفي » يكتفي بالحرف الاول من اسمه ، وهو لا

---

(٦) هذه الروايات هي على التتابع لسارتر لكامو ولسيلين .

يملك شيئا ، وليس له عائلة ولا وجه ، وربما لا يكون عامل مساحة » •
( روب غرييه )

لم يعد عصرنا هو عصر الفرد المنتصر الذي يمتلك العالم ، وشخصية الرواية الجديدة لا يمكن الا أن تكون انعكاسا لهذا التطور •

« في الواقع ، ان مبدعي الشخصيات ، بالمعنى التقليدي للكلمة ، لم يعد يحالفهم النجاح في أن يقدموا لنا الا أصنما ، لانهم قد كفوا هم أنفسهم ، عن تصديق هذه الشخصيات •

ان الرواية ذات الشخصيات تنتمي الى الماضي ، وهي تميز عصرا معينا : وهو العصر الذي كان مطبوعا بصعود الفرد » •
( روب غرييه )

وهناك مفهوم بائد آخر وهو « القصة » وبمعنى أدق هذا النوع من القصة التي تروى بشكل جيد ، والمستندة على الايمان بصحتها ، وترتكز على تقنية روائية مجربة : مثل استخدام زمن الماضي(٧) ، والشخص الغائب(٨) ومراعاة تسلسل جريان الاحداث ، وتطور الحبكة القصصية •

« كان كل شيء في الرواية يرمي الى فرض صورة ثابتة للعالـم

(٧) زمن الماضي : *de Passési mple*
(٨) الشخص الغائب او الثالث : *de troisiéme Persome*

صورة متماسكة ، مستقرة ، ذات مدلول واحد ، وقابلة للتفسير بشكل كامل ، فكما أن قدرتنا على فهم العالم لم تكن موضع شك ، كذلك فان رواية القصة لم تكن تطرح أية مشكلة ، وكانت الكتابة الروائية يمكن أن تكون شيئا بريئا تماما » •

( روب غرييه )

لقد أخذت الحبكة الروائية تتحلل تدريجيا ، لانها كفت عن أن تكون مركز الرواية، اعتبارا من تلك اللحظة التي لم نعد نصدقها فيها• فالقصة لا يمكن أن تكون طبيعية ، لان الكتابة لم تعد شيئا بريئا ، فهي ليست الوسيلة لكتابة القصة ، وانما أصبحت موضوع ابـــداع الروائي ، أي أنها أصبحت موضوع الرواية الحقيقي •

ولكن القصة لم تختف ، فروايات روب غرييه ، مثل روايات فوكنر وبيكيت ، محشوة بالعديد من القصص ، ولكنها قصص تندمج في بعضها ، وتتعرض للشك في صحتها ، وتتهدم • ان الحبكة الروائية لم تختف من الرواية ، لكن طابعها قد تبدل •

أما المفهوم الثالث البائد ، فيرى روب غرييه أنه « الالتزام » لان الكتابة من أجل نشر رسالة معينة قد ظهر كحل عندما كان يفهم أن :

« الرواية من أجل الامتاع هي شيء تافه ، وعندما غدت الرواية التي تهدف الى أن يصدقها القارىء شيئا يثير الشك » •

( روب غرييه )

ولكن النتائج ، بشكل عام ، لم تكن مرضية ، فاما أن يقدم لنا الاثر الادبي عالما مانويا (٩) ساذجا ، أو أن نحس ، برغم تركيب الاثر الادبي الفني ، بأنه قد تم بناؤه على أساس تفسير أو مدلول مسبق يراد عرضه أو اقحامه في الاثر الادبي • وهكذا يصبح التصوير بحد ذاته شيئا مزيفا ولا قيمة له •

« ان مفهوم الاثر الادبي الذي أبدعه الفنان من أجل التعبير عن مضمون اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي هو التزييف نفسه » •

فالفنان الذي يتناول أثرا أدبيا ، تجابههمسائل فنه وحدها ، وانشغاله بأن يخدم عمله الفني شيئا آخر يصبح بالنسبة اليه عبئا اضافيا لا يحتمل •

ويرى روب غرييه أيضا أن المسائل التي يطرحها الفن والمجتمع لا يمكن حلها بشكل مشترك ، لان الفن يبدو بالنسبة للعمل السياسي شيئا ضيقا ومحدودا ورائدا في بعض الاحيان ، واذا حاول الفنان أن يقحم الافكار في أثره الادبي ، فسيعاني دائما من ذلك النزوع للتعبير عن شيء ما موجود خارج أثره الادبي ، والالتزام بالنسبة لروب غرييه :

« بدلا من أن يكون ذا طبيعة سياسية ، فان الالتزام بالنسبة

---

(٩) المانويه : *Manichéisme*

وهو مذهب مانيس الفارسي الذي يعتمد على ثنائية الصراع بين شيئين متضادين كالخير والشر مثلا ، ويقصد الكاتب هنا تصوير الواقع بشكل مانوي اي مبسط .

للكاتب ، هو الوعي الكامل لمسائل لغته الروائية الخاصة ، والاقتناع بأهميتها القصوى ، وارادة حلها من الداخل » •

( روب غرييه )

والمفهوم الرابع البائد هو « الشكل والمضمون » أو بشكل أدق ، الفصل الذي يجري تقليديا بين الشكل والمضمون ، فليس هناك شيء مصطنع أكثر من فصل القصة عن الكتابة التي تروى بها ، وذلك بأن نبحث في القصة عن مدلول عميق ، وفي الكتابة ، عن الوسائل المستخدمة لروايتها •

فاذا سلمنا بأن هذا المدلول العميق موجود خارج اطار الفن ، فان الفصل بينه وبين الشكل لا يعود له وجود ، ان الفن هو كل شيء ويشكل كلا متكاملا :

« ان الاثر الادبي ، مثله مثل العالم الواقعي ، هو شيء موجود وليس بحاجة لتبرير » •

( روب غرييه )

« فالذي يشكل قيمة الآثار الادبية ، في رأي روب غرييه ، هو شكلها ، وفي شكلها توجد واقعيتها ••• وفي شكلها أيضا ، نجد معناها و « مدلولها العميق » أي محتواها » •

( روب غرييه )

وتبديل أي شيء في رواية عظيمة يؤدي الى تدميرها بكليّتها •

« فالكتابة اذن ، والكتابة وحدها هي المسؤولة ••

« والكلام عن محتوى رواية ما ، وكأنه شيء مستقل عن شكلها يؤدي الى الغاء الفن الروائي بأكمله من بين الفنون ، لان الاثر الادبي لا يحتوي شيئا في داخله ، بالمعنى المحدد للكلمة ( كأن يكون مثل علبة تحتوي أو لا تحتوي في داخلها شيئا آخر ذا طبيعة غريبة ) ، وليس الفن مغلفا ذا ألوان مختلفة في لمعانها ومغطى بالزينة التي تمثل « المدلول أو المحتوى » الذي يريد المؤلف ابرازه ، كما أنه ليس ورقة مذهبة تلف علبة من البسكويت ، وطلاء لجدر ، أو صلصة تحسّن من مذاق السمك •

ان الفن لا يمتثل لأية عبودية من هذا النوع ، ولا لاي غرض آخر محدد مسبقا ، وهو لا يستند على أية حقيقة موجودة قبله ، ويمكننا القول بأنه لا يعبر الا عن ذاته ، وهو يخلق بنفسه توازنه الذاتي ، ويعطي معناه الخاص به من أجل نفسه •• والا ، يسقط » •

( روب غرييه )

ويقبل روب غرييه أن يتهم بالشكلية ، وأن يكون من أنصار نظرية ( الفن للفن ) مع أن هذه المفاهيم تنتمي الى المنهج الروائي الذي رفضه سبق ، ويذهب به الامر للقول بأن الكاتب الحقيقي ليس لديه شيء يقوله ، ولكن لديه طريقته في القول ، تلك الطريقة التي يعتبرها موضوع الضرورة الداخلية التي يتبدى فيها الاثر الفني • ونخطىء اذ نفكر بأن

روب غرييه هو ضد كل تقليد ، وأنه يدمر حسب رغبته العناصر الاساسية في الادب السابق بغية بناء الرواية الجديدة على حقل من الانقاض . انه لا يدمر شيئا ، كما يقول، ولكنه يكتفي بتقديم شهادات وفاة ، فتلك العناصر الفنية السابقة قدماتت بالنسبة اليه منذ أمد طويل أي أنها ماتت كمعايير جمالية ( استاطيقية ) ؛ وهي لم تعد تدل على شيء ، وينبغي على الرواية الحية أن تبحث عن طريقها خارج هذه المعايير ، ولكن هذا لا يمنع بعض الروائيين من أن يستمروا في الكتابة ، كما كانوا يفعلون في القرن التاسع عشر ، فالاشكال القديمة لا يمكن أن تعطي الا أعمالا أدبية ميتة . وروب غرييه يكشف الخداع والتدجيل ، ولكن هذا لا يمنع القراء في غالبيتهم ، من أن يتابعوا تقويم الروايات حسب المعايير القديمة ، وهذا هو سبب الاضطراب الذهني الذي يصابون به لدى قراءتهم للروايات الحديثة ، لانهم لم يعودوا في الواقع ، يجدون في هذه الروايات ما كانوا يبحثون عنه .

ان العالم الذي يشعرنا بالطمأنينة في الرواية التقليدية قد اختفى في نفس الوقت الذي غاب فيه العصر الذي كانت تمثله تلك الرواية .

« فاذا وجد القارىء أحيانا بعض الصعوبة في متابعة الرواية الحديثة فهذا لانه يضيع بنفس الطريقة في العالم الواقعي الذي يعيش فيه أحيانا ، عندما يتخلى كل شيء حوله عن البنى والمعايير القديمة » .

( روب غرييه )

## الاشكال الروائية الجديدة

فما هي اذن تلك الاشكال الروائية التي يحاول غرييـــه أن يبتدعهـــا ؟

انها أشكال :

« تنزع لان تكون قادرة على التعبير عن ( أو على ابداع ) علاقات جديدة بين الانسان وعالمه » .

( روب غرييه )

ان الابداع الروائي لا يستند على الميتافيزياء ، ولكنه يعتمد جذريا على استبعاد أية ميتافيزياء ، وهذا الامر يتطابق مع تطور التاريخ

« فبينما أخذت الطبقة البورجوازية تفقد مبرراتها وحقوقهـــا وامتيازاتها تدريجيا ، أخذ الفكر يفقد أسسه الجوهرية(١٠) ( أسبقية الجوهر على الشكل ) ، وصارت الظواهرية(١١) ( الفينومينولوجيـا ) تشغل تدريجيا المكان الاول في البحوث الفلسفية ، وأخـــذت العلوم الفيزيائية تكشف عن جزئيات تكوين العالم ، وحتى أن علم النفس قد طرأت عليه بنفس الوقت تبدلات كلية أيضا ، وغدت مدلولات العالم

---

(١٠) *Essenti Alisme* الجوهرية : نظرية فلسفية تقر بان الجوهر يسبق الوجود ، بعكس الوجودية .

(١١) *Phénomén Ologia* الظواهرية ، او علم الظاهرات ، وهي طريقة البحث الفلسفي، تتمثل بشكل اساسي بوصف الظاهرات كما تبدو لنا ، بصرف النظر عما وراءها من حقائق ، وهي الطريقة التي اتبعها هسرل ، وفي ايامنا سارتر .

الذي يحيط بنا جزئية ومؤقتة وحتى متناقضة ويمكن أن تتعرض للشك بها دائمـــا •

فهل للواقع اتجاه أو معنى ؟ وهل يمكن للفنان المعاصر أن يجيب على هذا السؤال : كلا ، انه لا يعلم شيئا عن ذلك » •

( روب غرييه )

وقد أضافت الفلسفات والمعتقدات الى الاشياء نتفا من الثقافة ، وقامت بتمويه العالم الذي يتبدى في نهاية الامر في نظـــر الروائي المعاصر ، بكل عريه وحقيقته الاولية •

« ان العالم ليس ذا معنى ، وليس عبثيا ، انه موجود بكل بساطة ، وفي كل الاحوال ، فهذا هو الامر الجديد بالملاحظة ، ولكننا ، عندما نكشف هذا الامر البديهي وندركه فجأة وبشكل قوي ، نلاحظ أننا لا نستطيع أن نفعل شيئا حياله •

وينهار كل البناء الجميل المتناسق الذي تصورناه عن العالم دفعة واحدة ، وعندما نفتح عيوننا ، نشعر فجأة ، ومرة أخرى ، بصدمة هذا الواقع العنيد الذي نتظاهر بأننا قد وصلنا الى غايته ، بينما توجد الاشياء حولنا بحد ذاتها ، متحدية مجموعات النعوت الاحيائية أو المنزلية التي نعطيها اياها ، وتظهر لنا بكل سطوحها الواضحة المعالم والملساء وكأنها لم تلمس من قبل ، ودون بريق أخاذ ولا شفافية ، وأدبنا كله لم ينجح في أن يأخذ منها أي جزء ، ولا أن يغير من شكلها أو يبدل فيها أي خط » • ( روب غرييه )

ان العالم موجود بشكل مستقل عنا ، والروائي يأخذ بوصف هذا العالم وكأنه يكتشف أرضا عذراء ، ان واجبه هو أن يصف فقط هـذا العالم بصدق ، وليس أن يقوم بتفسيره •

« ان الاشياء والحركات تفرض نفسها بوجودها قبل كل شيء »
( روب غرييه )

فالانسان ، في نظر روب غرييه ، عاجز عن أن يفسر العالم ، لذا فليكتف بأن ينظر ويصغي اليه ويحس به ويلمسه ، لان معرفته بالعالم لا يمكن أن تتجاوز السطح ، ولا تجري الا بواسطة الحواس ، وفوق ذلك، فان هذه العلاقة ، بين الانسان والعالم ، تبقى أحادية الجانب :

« الانسان ينظر الى العالم ، ولكن العالم لا يبادله نفس النظرة » •
( روب غرييه )

ان روب غرييه لا يقترح علينا بناء ايديولوجيا معينا ، ترتكز اليه الرواية ، بل على العكس ، فان الرواية في نظره تطمح لان تتخلص من كل بناء ايديولوجي ، فالامر يدور اذن عن « واقعية جديدة » ويمكننا أن نفهم مضامينها في الحال ، وسيبدو وصف العالم بالضرورة جافا وخلوا من الانسانية ، بقدر ما يكون هذا الوصف بعيدا عن التمركز علـى الانسان بشكل كامل وسوف يكف الانسان عن البروز في العالـم ، وتغدو الاشياء مجرد شكل وامتداد ولون ، مكونة بذلك عالما داكنا ، لا يعطي أي معنى ، ولكنه يفرض نفسه بوجوده الوحيد الذي لا يتبدل •

ولكننا نرتكب مغالطة خطيرة ، اذ لم نر في روب غرييه الروائي سوى مساح لهذا العالم ، خال من الاحساس بالواقع ، فالعالم موجود ، وهذا أمر مؤكد ، ولكن الانسان هو الذي يقوم بادراكه ، لان العالم عاجز عن ادراك ذاته ، والانسان هو الذي ينظر اليه وينتبه الى وجوده •

وهكذا ، فواقعية روب غرييه هي واقعية ذاتية أو ـ اذا أردنا ـ واقعية داخلية ، فعالم روب غرييه هو قبل كل شيء عالم مرئي ، يقوم الكاتب بوصفه •

ان الوصف يعكس دوما عمل الوعي الذي ينظر يتذكر ويتخيل ويروي الخرافات ، ويصبح زمن الرواية هو « الزمن الانساني » ولا علاقة له بزمن ساعات التوقيت ، أي لا علاقة له بالتسلسل الزمني الكلاسيكي في الرواية التقليدية • فالانسان في روايات روب غرييه ليس مطرودا ، كما يدعي البعض ، ولا مستبعدا ، وهو على العكس ، موجود في مركز الرواية •

